

M

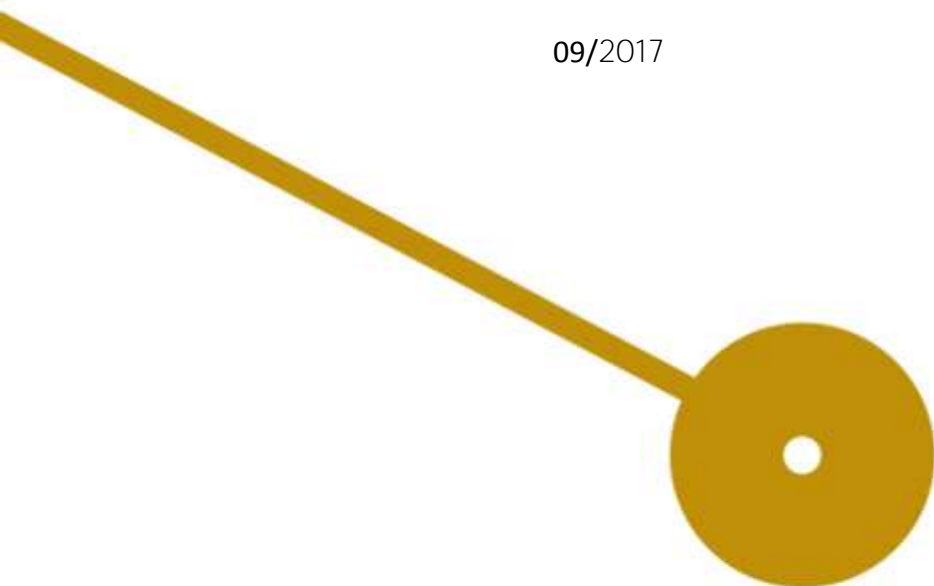
Amígdalas

Exploração do *Alfabeto do corpo* de
Zygmunt Molik e sua aplicação na
adaptação do monólogo Valsa Nº6 de
Nelson Rodrigues

Priscila Braz dos Santos

Projeto para obtenção do Grau de Mestre em Teatro, Encenação e
Interpretação.

09/2017





Amígdalas

Exploração do *Alfabeto do corpo* de
Zygmunt Molik e sua aplicação na
adaptação do monólogo Valsa N°6 de
Nelson Rodrigues

Priscila Braz dos Santos

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Teatro, especialização Encenação e Interpretação

Professora Orientadora
Maria Luís França

Professora Coorientadora
Patrícia Isabel Franco

Nota: Este trabalho foi escrito e desenvolvido por uma discente de nacionalidade brasileira.

Agradecimentos

A realização desse Projeto contou com o incentivo de muitas pessoas que acreditaram em mim e no meu trabalho.

Em primeiro lugar gostaria de agradecer aos meus pais, sem eles não teria sido possível, afinal não me deixaram desistir do Mestrado inúmeras vezes.

As orientadoras, Maria Luís França e Patrícia Franco, que me auxiliaram tanto na prática quanto na escrita, disponibilizando de seus horários livres para reuniões e apoio ao Projeto.

Também as minhas amigas Joana Martins, Rita Isabel e Beatriz de Medeiros, que além de todo o apoio durante o processo, foram essenciais no dia da apresentação pública do *Amígdalas*, seja para fotos, gravações, figurinos, desmontagem, e todo o apoio moral que me deram sempre.

A Isabeli Santiago e Beatriz Alcantara que colaboraram para algumas ideias do cenário e com a parte gráfica. Obrigada Beatriz Alcantara pelo carinho que teve ao criar a folha de sala e cartaz.

A Alex Candeias que desenhou e operou a luz do espetáculo, agradeço seu profissionalismo e todo o apoio no dia do espetáculo.

A Catarina da Silva, por ter me abrigado em Lisboa, para que eu pudesse fazer o Workshop com Jorge Parente.

A Jorge Parente pela escuta e troca que possibilita em seu Workshop, pela sua disponibilidade e simplicidade ao ensinar o Método.

A todos que colaboraram para *Outros Olhares*, disponibilizaram do seu tempo para assistir ensaios e dar opinião a respeito do método e espetáculo.

Resumo

A Exploração do *Alfabeto do Corpo* de Zygmunt Molik e sua aplicação na adaptação do monólogo *Valsa Nº6* de Nelson Rodrigues se apresenta, nesta monografia, como proposta de uma prática do ator, que tem como objetivo a integração entre corpo e voz. Propõe uma prática diária de um trabalho solo, que ao repetir e explorar os movimentos do *Alfabeto*, onde a voz emerge da movimentação do corpo, gera uma energia criativa para o trabalho com o texto, este transforma-se de forma ágil e criativa.

O processo durou cerca de cinco meses, sendo que nos primeiros três foram realizadas práticas diárias, utilizando apenas os movimentos do *Alfabeto*, onde inseri voz aos movimentos. Logo após tive a oportunidade de fazer um Workshop de cinco dias com Jorge Parente, o que trouxe muitas mudanças físicas na forma como praticava e pensava o método. Nos últimos dois meses do processo, criei o espetáculo *Amígdalas*, encenado e interpretado por mim.

É importante dizer que o tema deste projeto consiste em uma preocupação minha na qualidade de atriz, no sentido de criar uma prática diária de trabalho, que tenha como foco a integração do corpo e da voz, experiência pessoal que resulta da constatação de que, em minha formação teatral, a prática do corpo e da voz foi feita de forma desintegrada, ou seja, não há propriamente uma preocupação na prática e também em discussões na sala de ensaio a respeito de como surge a voz, de onde surge, e qual a sua relação com o corpo. As práticas são feitas de forma separadas, primeiro a pensar o corpo e depois a voz.

Palavras-chave Voz. Corpo. Integração. Monólogo. *Alfabeto do Corpo*. Zygmunt Molik.

Abstract

The exploration of the Zygmunt Molik's *Body Alphabet* and its application and adaptation in the monologue *Valsa Nº6* by Nelson Rodrigues, presents itself, in this monograph, as a proposal to an actor's practice, with the aim of the integration between body and voice. It proposes a daily practice of a solo work, that when repeating and exploring the *Alphabet* movements, where the voice emerges from the movement of the body, generates a creative energy to work with the text, it becomes agile and creative.

The process lasted about five months, being that in the first three were performed daily practices, using only the movements of the *Alphabet*, then I integrated voice to the movements. Soon after I had the opportunity to make a workshop that lasted five days with Jorge Parente, which brought many physical changes and the way that I practiced and thought the method. In the last two months, i created spectacle *Amígdalas*, staged and interpreted by me.

It's important to say that the theme of this project consists in a personal concern about the quality of the actress, in the sense of creating a daily practice of work, that has as focus the integration of body and voice, personal experience that results of the finding that in my theatre training, the practice between body and voice is done in a disintegrated manner, meaning that, there is not properly a concern in practice and also in discussions in the rehearsals about how the voice arises, where it arises, and how it relates to the body. Practices are done in a separate way, first to think the body and then the voice.

Keywords Voice. Body. Integration. Monologue. *Body Alphabet*. Zygmunt Molik.

Sumário

1. Introdução	1
1.1 Objetivos e Estrategias	2
1.2 Questões de Partida	2
1.3 Estrutura da Monografia	3
1.4 Metodologia	3
Capítulo 1 - Estado da Arte	5
1.1 - A Integração do Corpo e da Voz por Diferentes Perspectivas	5
Capítulo 2- O Método	11
2.1- <i>Alfabeto do Corpo</i>	11
2.2- Outros Olhares	19
2.3- <i>Workshop</i> com Jorge Parente	24
2.4- Aplicação do Método ao Texto	27
Capítulo 3 – A Voz e o Desenvolvimento Pessoal	31
3.1- A Cultura Expressa pela Minha Voz	31
3.2- A Voz Originária da Imagem	32
Capítulo 4 -Do Processo à Performance	35
Considerações Finais	39
Referência Bibliográfica	40
Anexos	

Amígdalas
Priscila Braz dos Santos

1. Introdução

A presente investigação pretende trabalhar a prática da metodologia de Zygmunt Molik, *Alfabeto do Corpo*, baseada no estudo da voz que emerge da movimentação do corpo, mediante o uso das ferramentas adquiridas nos movimentos ou ações¹ para apoiar e desenvolver a criação cênica do monólogo.

Este projeto é resultado de um questionamento que tem me acompanhado já há algum tempo e que adquiriu consistência durante o Mestrado, relativo à temática da integração entre o corpo e a voz.

O meu percurso artístico iniciou-se cedo, no Ballet Clássico e no Canto quando criança, e mais tarde, aos doze anos, iniciei uma aprendizagem no Teatro. Posteriormente, em um curso técnico de interpretação, tive as primeiras experiências com as práticas em corpo e voz, além do que, passei a estudar a obra de Nelson Rodrigues e participei da criação coletiva de um espetáculo a partir de uma de suas obras. Contudo, durante a Licenciatura em Artes Cênicas, comecei a questionar a separação entre a prática do corpo e a prática da voz, o que me levou à seguinte indagação: Por que é que na maioria dos percursos de aprendizagem dos atores não há um estudo do corpo e da voz de forma integrada?

Durante o Mestrado a questão adquiriu maior intensidade, pois no primeiro Projeto, em uma criação coletiva, me deparei juntamente com os colegas, com a ausência de uma rotina de aquecimento e exercícios comuns para o início do trabalho. Além disso, tive a oportunidade no segundo ano do Mestrado em Pesquisa Teatral II, com a professora Inês Vicente, de conhecer alguns *practitioners*² que me eram totalmente desconhecidos, como Kristin Linklater, Cicely Berry, Roy Hart, os quais na década de setenta conferiram maior evidência ao trabalho de integração entre corpo e voz.

Vale lembrar que no presente Mestrado na ESMAE, tive a oportunidade de fazer duas cadeiras opcionais de voz, em que os professores João Henriques e Patricia Isabel Franco, minha atual coorientadora, aplicavam em suas aulas esse tipo de integração, de modo distinto do que eu vivenciara até então.

¹ Stanislavski designava as ações básicas do ser humano, assim como Grotowski o fez ao longo do seu legado teórico. Para Molik e Jorge Parente, essas ações também podem ser intituladas como movimentos.

² Termo em Inglês por não haver semelhante em Português, para designar um teórico que também é praticante de um método.

É importante questionar porque a formação acadêmica em teatro e as experiências em grupo separam as práticas do corpo e da voz, e porque não as utilizam como uma ferramenta única. Como atriz, percebo o quanto é fundamental ter uma partitura de ações integradas entre corpo e voz para desenvolver o meu trabalho de interpretação.

Esta prática também será proveitosa se for trabalhada em grupo e não apenas individualmente, uma vez que ao participar do *Workshop* com Jorge Parente, considereei muito positiva a oportunidade de compartilhar com outros atores os mesmos movimentos, o mesmo espaço, observando assim diferentes perspectivas, já que cada um tinha um corpo diferente, e reagia às mesmas propostas de formas distintas da minha.

1.1 Objetivos e Estratégias

O objetivo primordial deste projeto consiste em desempenhar um trabalho de interpretação a partir de um método de integração entre corpo e voz.

Para este efeito, a proposta teatral será desenvolvida a começar pelas considerações abaixo:

- a) Explorar o método do *Alfabeto do Corpo* de Zygmunt Molik, com base em um trabalho solo, onde as práticas tornam-se uma rotina para o meu desempenho como atriz, o que irá exigir de mim uma disponibilidade e responsabilidade de agir e refletir sobre o meu próprio corpo e as alterações que surgirem.
- b) Para o desenvolvimento cênico, o Método será aplicado no monólogo *Valsa nº6* de Nelson Rodrigues, a fim de defender sua utilidade, sendo uma criação efetiva que deverá explorar de forma dinâmica o corpo e a voz, com o objetivo de integrá-los.

1.2 Questões de Partida

As questões de partida podem ser sistematizadas em três indagações centrais:

1. Como esquematizar de forma objetiva a prática de um trabalho corporal e vocal integrados?
2. Como explorar corporalmente cada som e cada palavra?
3. Como utilizar o Método de Molik para apoio da criação cênica do monólogo?

1.3 Estrutura da Monografia

A presente monografia está organizada em quatro momentos fundamentais, para além da introdução e da conclusão:

Capítulo 1. Abordagem das referências teóricas e artísticas a respeito da integração entre corpo e voz.

Capítulo 2. Apresentação do Método *Alfabeto do Corpo*, sua função, o modo como foi explorado e a sua aplicação ao texto.

Capítulo 3. Reflexão sobre o crescimento da voz, a partir do desenvolvimento pessoal.

Capítulo 4. Considerações sobre a apresentação pública, cujo processo originou o espetáculo *Amígdalas*.

1.4 Metodologia

Este trabalho propõe uma investigação onde não há qualquer tipo de separação entre mim e a criação, pois é um método aplicado ao meu próprio corpo e voz. A prática artística é essencial tanto no processo de investigação como nos resultados. Não existe uma separação entre a teoria e a prática, assim como a escrita foi proveniente da reflexão e realizada ao longo do processo.

Foi realizada uma prática a partir do Método de Molik, que se encontra na obra *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik – O Legado de Jerzy Grotowski*, tanto em forma de texto como vídeo. Essa prática é executada pelo seu sucessor, Parente, e corresponde a aproximadamente trinta movimentos que integram o corpo e a voz, esta que emerge da movimentação do corpo. O Método propõe uma sequência de aprendizado: decorar as ações, improvisar e criar vida a partir delas. Após realizar a prática de todos os movimentos, defini a cada um, emoções que ajudaram a abrir canais vocais, e que de uma forma mais orgânica, contribuiu no trabalho de criação com o monólogo.

(Ver Anexo em DVD – Ensaio – Movimentos *Alfabeto do Corpo* 09/02/2017)

Como forma de documentação e estudo, usei o recurso do vídeo para gravar alguns ensaios que serviram para uma reflexão do meu trabalho em sua continuidade. A partir dos vídeos concluí a progressão nos movimentos, e a modificação que trouxeram ao meu corpo, assim como a possibilidade de ter novos recursos de partitura corpórea-vocal. Para além do recurso do vídeo, utilizei como olhar externo alguns colegas, estudantes de teatro, para assistir à

execução dos movimentos, e dizer seus pontos de vista a respeito de cada movimento e da prática em si. Esses olhares externos foram de extrema importância para um projeto como este, pois como desenvolvi um trabalho solo, não conseguia ter uma percepção geral e saber o que comunicava ao público.

Dos olhares externos tive dois momentos significativos apresentados aos alunos da Licenciatura em Interpretação, um primeiro momento apenas com a execução das Ações do *Alfabeto*, e já em um segundo momento com as Ações aplicadas ao texto, na totalidade do primeiro ato do monólogo. Posso dizer que este Método é eficaz pois ao aplicá-lo na prática, fornece ao ator infinitas possibilidades, que surgem de um mesmo dispositivo, ou seja, a partir de uma ação do *Alfabeto* estou livre para a exploração. Tendo sempre como preocupação, a integração do corpo e da voz, e para além disso como fator de conclusão, de que o peso do processo é maior e mais relevante que o da apresentação.

Para efeito de finalização do Projeto, fiz uma apresentação pública no dia oito de julho de 2017, na Sala Preta da ESMAE, inserida no Festival SET, para dar a conhecer a construção final de toda a exploração.

Capítulo 1. Estado da Arte

A Integração do Corpo e da Voz por Diferentes Perspectivas

Com o objetivo de ter um fundamento teórico para esta proposta, irei citar alguns dos estudos que articulam a pesquisa da integração entre corpo e voz.

A investigação que venho realizando surgiu da urgência, como atriz, em utilizar de forma unificada o corpo e a voz. Surgiu, também, no âmbito do questionamento que faço aos processos criativos de que os atores se valem de práticas que separam o corpo e a voz, e da necessidade de ter uma rotina para o ator. A pesquisa tem como base os *practitioners* adeptos da ideia de que essas duas componentes devem ser trabalhadas em conjunto. Após experimentar a metodologia de Molik e aplicar ao monólogo com o objetivo de desenvolver uma prática solo, fiz uso das ferramentas assim adquiridas para a construção cênica.

O meu interesse nessa integração está muito ligado ao meu processo de trabalho como atriz: aquecimentos, aulas, ensaios e palco, pois percebo que em muitos momentos o meu corpo está dissociado da minha voz; ademais, sinto a necessidade de um conhecimento abrangente da fisiologia vocal.

O tema já é uma tradição na investigação, e especificamente no trabalho com o método escolhido. Entretanto, antes de citar o trabalho de Molik é preciso dizer que o mesmo foi influenciado pela pesquisa elaborada por Grotowski e que desenvolveu um método por meio do trabalho que realizou junto ao mesmo. Essa atividade teve início na Polônia, nas décadas de setenta e oitenta, consistindo em uma investigação experimental, um teatro voltado para o trabalho de fisicalidade. Molik foi cofundador do *Teatro Laboratorium* fundado por Grotowsky, e exercia a função de preparador vocal. A partir disso, Molik começou a desenvolver seu treino da integração corpo e voz, criando o seu próprio método, que se define pela voz que emerge a partir da movimentação do corpo. Voz que, quando surge, é fisiológica, mental e identitária. Nesta técnica, cada letra foi estruturada para servir a voz, constituindo-se de corpo, respiração e voz, que irá libertar uma energia criativa.

Baseio-me na linha metodológica seguida por Molik e Parente, seu atual sucessor na divulgação e promoção do Método. A aprendizagem do Método requer um conjunto de repetições de um alfabeto de ações físicas que mobilizam o corpo, ativam os impulsos vocais, e, para finalizar, o trabalho individual com um texto ou música.

Parente, que tive a oportunidade de conhecer e com quem pude aprender o Método, em Lisboa, em um Workshop sobre corpo e voz com o foco na metodologia de Molik, e a cujo respeito me deterei com mais propriedade no Capítulo 2.3, tem um processo de investigação sobre o trabalho de Molik há pelo menos dezoito anos, um trabalho que exige o seu lado não apenas físico mas, também, mental e social, além de um estudo sobre o Canto, as palavras e suas sonoridades.

Sobre o trabalho de Grotowski, ao ler sua obra *Para um Teatro Pobre*, pude observar os aspectos também presentes nos ideais de Molik, a respeito do trabalho do ator. Como por exemplo no capítulo *O treino do ator*, descreve a sua busca por um método que fornece ao ator a possibilidade de criação, juntamente com as suas vivências pessoais. Um método eficaz, para que o ator consiga libertar-se das resistências do cotidiano e da reprodução de esteriótipos, disponibilizando-se para além da sua zona de conforto.

No que diz respeito à utilização técnica do aparelho vocal, Grotowski apresenta pontos interessantes sobre a respiração e a laringe, pontos que vi presentes no *Workshop* com Parente, a propósito da abertura da laringe. Ambos propõem ao ator uma especial atenção enquanto respira e diz o texto, e informam sobre alguns aspectos onde se percebe o encerramento da laringe. Grotowski diz que a laringe está fechada quando:

- a) a voz é monocórdica;
- b) se tem a sensação concreta da laringe na garganta;
- c) se ouve, ao inspirar, um ligeiro ruído;
- d) A maçã de Adão sobe – por exemplo, quando se engole, a laringe está fechada e a maçã de Adão sobe;
- e) Os músculos da parte anterior do pescoço estão contraídos;
- f) Os músculos situados debaixo do queixo estão contraídos – o que se pode verificar pondo o polegar debaixo do queixo e o indicador por baixo do lábio inferior.

(Grotowski, N.D., p.117)

A atenção à laringe é essencial, porque está presente em todos os movimentos do *Alfabeto*, e é uma constante em todo o desenvolvimento e indicações do *Workshop* de Parente.

Para além da busca do treino do ator, da criação de uma partitura, e da consciência de um trabalho realizado pelo esforço, ou seja, no sentido do ator trabalhar muito seu corpo e sua

voz, e não talento ou inspiração, há um outro ponto do trabalho de Grotowski no qual acredito muito, e que também está nos ideais de Molik. Trata-se da autonomia do ator, algo que só pude vivenciar no presente Mestrado, aquando da criação do meu próprio Projeto, e com a responsabilidade de uma apresentação final. Segundo Grotowski (N.D.), “O nosso método não é dedutivo, não é uma recollecção. Nele tudo se centra e concentra na maturação interior do actor que se revela por uma tensão levada ao extremo, por um desnudamento completo, pelo patentear da própria intimidade.” (P.14). A esses pontos deve ser acrescentada a defesa que Grotowski faz de um *Teatro Pobre*, no qual a presença do ator e do espectador já são suficientes. A sua proposta é de que o público também é cena, devendo-se estabelecer com ele uma relação.

Ou então, construir estruturas entre os espectadores, incluindo-os na arquitetura da ação, sujeitando-os a uma espécie de pressão, a uma amontoação, a uma limitação do espaço - Akropolis, de Wyspianski. Podem, ainda, representar entres os espectadores, ignorando-os, olhando através deles. (Grotowski, N.D.p17)

Este aspecto também exerceu grande influência na elaboração desta pesquisa. Desse modo, criei uma encenação em que o jogo entre personagem e público se concretiza através da quebra da quarta parede e do uso da arquitetura do espaço cênico como dramaturgia, por exemplo, os desenhos feitos com giz nas paredes e no chão, o Jogo da “Amarelinha” (Jogo da Macaca) no meio do público, a brincadeira do “Telefone Sem Fio” (Telefone Estragado), e a utilização da janela como reconhecimento do espaço em que a personagem se encontra.

Pela utilização controlada dos gestos, o actor transforma o chão em mar, uma mesa num confessionário; anima uma barra de ferro. A eliminação da música gravada ou directa, não produzida pelos actores, permite que o espetáculo se torne música, através da orquestração das vozes e dos ruídos dos objetos. Sabemos que o texto por si não é teatro, que só pelo uso que dele fazem os actores se torna teatro – ou seja, graças às entoações, à associação dos sons, à musicalidade da linguagem.(Grotowski, N.D. p.19)

Para este trabalho, também estudei com bastante atenção a fisiologia vocal, por intermédio da obra de Margarida Magalhães Vieira, *Voz e Relação Educativa*. O estudo foi necessário para que eu reconhecesse no meu trabalho prático o funcionamento do aparelho vocal, tendo como foco a produção da voz e quais os aspectos fisiológicos, psicológicos e culturais que a condicionam. Também tive a oportunidade de observar as características Acústicas e

Humanas (Intensidade, Altura, Extensão, Local, Timbre e Humor), como também as de Estilo (Entoação, Andamento e Ritmo). Segundo Vieira (1996), “A voz - << instrumento>> aperfeiçoável – é indissociável do indivíduo expressivo e comunicante a que intimamente pertence. Por isso o trabalho da voz é também um trabalho sobre o corpo.” (p.111)

Ademais, esse estudo ajudou no trabalho da legenda para o monólogo, que segue em anexo, no qual destinei a cada frase um trabalho vocal onde arrolei recursos acústicos, humanos e de estilo relacionados com a voz.

Para além do estudo de Vieira, também tive a oportunidade de pesquisar outros trabalhos relevantes sobre o mesmo tema. Dentre eles, o estudo de Kristin Linklater (1979), que desenvolveu um trabalho que define as capacidades de expressão da voz e sustenta a ideia de que no mundo em que vivemos as tensões, inibições e reações negativas acabam por diminuir a eficiência natural da voz.

In working with such consciousness it is not easy to feel free, at the same time, yet that is overall aim of this work: To liberate the natural voice and yourself with it. This chapter offers some very easy general ways of releasing the voice from the body with more emphasis on what you are releasing than how. The only image to retain is that of sound emanating from the center of the body. By now the concept of a center for the voice should be familiar as the physical source of sound in the center of the diaphragm, and the impulse center in the solar plexus region. This should not deny any sensations you may have of the voice and/or the energy originating deeper down in the torso. (Linklater, 1976, p.91)³

Como também no trabalho de Cicely Berry. A autora acredita na importância dos exercícios vocais, assim como considera que, com a prática, o ator encontrará o seu verdadeiro potencial, tal como se pode observar nas palavras de Peter Brook no prefácio de *Voice and the Actor*.

Cicely has based her work on the conviction that while all is present in nature our natural instincts have been crippled from birth by many process – by the conditioning, in fact, of a warped society. So an actor needs precise exercise and clear understanding to liberate his hidden possibilities

² Ao trabalhar com tal consciência, não é fácil se sentir livre, ao mesmo tempo, ainda que seja objetivo geral deste trabalho: Liberar a voz natural e você mesmo. Este capítulo oferece algumas maneiras gerais muito fáceis de liberar a voz do corpo com mais ênfase no que você está liberando do que como. A única imagem a reter é a do som que emana do centro do corpo. Até agora, o conceito de centro para a voz deve ser familiar como a fonte física do som no centro do diafragma e o centro de impulso na região do plexo solar. Isso não deve negar quaisquer sensações que você possa ter da voz e / ou a energia que se origina mais fundo no tronco.

and to learn the hard task of being true to 'the instinct' of the moment.
(Berry, 1974, p.1)⁴

Os exercícios que propõe estão ligados à resistência e à consciência do próprio corpo, além de combinarem a linguagem com a imaginação. Na obra *Voice and the Actor* observa-se a importância de uma prática de exercícios, e que a partir da qual o ator criará uma consciência da sua voz, da importância do relaxamento e da respiração, e do quanto a sua voz exprime emoção e pensamento. Berry (1973) diz que: “Exercises should not make you more technical, but more free. “(p.11)⁵.

Gostaria de referir também o trabalho do grupo Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp), uma Companhia Teatral de São Paulo, Brasil, que teve a oportunidade de participar de uma das oficinas ministradas por Parente em Fevereiro e Março de 2012. Além de conhecer o trabalho da companhia pessoalmente, interessei-me em específico pela demonstração técnica, *Treinamento Cotidiano do Ator*, que é explorado pelo grupo, onde executam a relação entre atores, espaço, articulações e ações físicas. Ademais, o grupo é voltado para a pesquisa e apresenta um ponto em comum com o meu trabalho, isto é, da investigação para a criação. O interessante desta abordagem é a criação final de um dossiê de toda a evolução do processo junto de cada grupo de atores.

Da mesma forma, gostaria de mencionar Eugênio Barba, também aprendiz de Grotowski e que desenvolveu uma pesquisa com foco na integração do corpo e da voz no treinamento do ator. Barba desenvolveu uma técnica interessante à minha pesquisa, ou seja, a utilização extracotidiana do corpo/mente, que consiste em trabalhar a totalidade do corpo a fim de eliminar os condicionamentos culturais para chegar a uma organicidade.

Conforme Barba (1995), “O estudo do comportamento humano ganha força quando o ator usa sua presença física e mental em uma situação organizada de representação, de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana.” (p.47). No treinamento que Barba propõe ele define dois fatores: um objetivo, composto por autodisciplina, rigor,

³ Cicely baseou seu trabalho na convicção de que, enquanto todos estão presentes na natureza, nossos instintos naturais têm sido negligenciados desde o nascimento por muitos processos pelo condicionamento, de fato, de uma sociedade padronizada. Então, um ator precisa de um exercício preciso e compreensão clara para liberar suas possibilidades ocultas e aprender a difícil tarefa de ser fiel ao “instinto” do momento.

⁵ Exercícios não devem torná-lo mais técnico, porém mais livre.

Amígdalas

Priscila Braz dos Santos

exercícios e constância do ator e outro, subjetivo, em que se somam impulsos e motivação pessoal.

Considero esses fatores essenciais para a prática teatral, pois os seus fundamentos podem ser resumidos na concepção de que o trabalho do ator é vocação, que seus mecanismos são anteriores à razão, que o corpo não deve pensar para agir, e estes fundamentos tornam o trabalho do ator mais orgânico.

Capítulo 2. O Método

Alfabeto do Corpo

Campo: Quando dizemos “teatro de pesquisa”, que é um termo feio, mas bem comum, o que queremos dizer, o que pesquisamos e por quê?

Molik: Isso depende do que queremos e por que queremos.

Muitas vezes não sabemos porque, mas precisamos pesquisar. E não sabemos o que estamos buscando concretamente. Pode também acontecer dessa maneira. Mas, às vezes sabemos muito bem o que queremos encontrar e porque estamos procurando, mas não sabemos como fazer. (Campo & Molik, 2012, p.111/112)

O que atraiu minha atenção quanto ao Método *Alfabeto do Corpo*, foi o título, em especial, o termo alfabeto, o que me fez pensar na possibilidade de criar uma partitura e usá-la como ferramenta de apoio ao meu processo criativo. Entretanto, me chamou atenção, também, pelo seu caráter inovador, e por jamais ter ouvido referências a seu respeito e ser pouco conhecido no círculo artístico que frequentei, quer durante minha formação em Teatro, quer durante a interação com atores profissionais. São de conhecimento geral as práticas de Jerzy Grotowski e Stanislavski, de onde vem à base de Molik, mas seu Método, embora praticado em todo o mundo ocidental, não é ainda conhecido em grande parte do nosso universo teatral.

Para apresentar esse método, é preciso antes de mais nada apresentar o seu Mestre, Zygmunt Molik (1930-2010) ator, formador e investigador teatral. Foi cofundador e ator principal da Companhia do *Teatro Laboratorium* de Grotowski, onde exercia a função de treinador vocal, desenvolvendo assim o seu próprio método, um sistema de exploração entre corpo e voz.

Durante vinte e cinco anos, Molik desempenhou um importante papel no treinamento vocal dos atores da companhia. O objetivo do seu trabalho é a integração entre corpo e voz, para que haja libertação da energia criativa. Sua prática manteve-se ativa por mais de cinquenta anos, o que a tornou reconhecida e respeitada. A forma como a transmite, o fato de ter pesquisado a voz por tantos anos e a maneira como liberta a voz de muitos profissionais, sejam ou não da área artística, fizeram com que fosse reconhecido como um cientista da voz.

O Método pode ser praticado por qualquer pessoa, mas Molik o adapta a cada corpo, pois além das diferenciações genéticas, há também aspectos culturais que tornam os corpos diferentes entre si. Exemplo disso é a utilização dos ressonadores, pois nem todos os atores alcançam determinadas ressonâncias com a mesma facilidade que os cantores, como é o caso do *Ressonador Occipital*, considerado um dos mais agudos e de grande dificuldade de

execução. Há também muitos casos de constrição vocal ou até mesmo casos em que a pessoa não consegue exprimir a falar ou a cantar, e Molik de alguma maneira encontra uma forma de libertar essa voz, o que é possível observar nos filmes *Acting Therapy* (1976) e *Dyrygent* (2006).

Molik acabou por transmitir o método ao ator Jorge Parente, autorizado a propagar a técnica. Além de ter participado dos estágios oferecidos por Molik, Parente foi escolhido também, por ter sido um observador e por ter praticado o método por muitos anos. **(Ver Anexo em DVD – Jorge Parente e o ator português Antonio – Ressonador Torácico)**

Porquê um Alfabeto?

Assim como numa fase inicial da aquisição da escrita e da leitura, aprendemos primeiro as letras do alfabeto, no caso do Método aprendemos primeiro os movimentos, e só depois os conseguimos fazer corresponder à exploração dos movimentos e à sua adaptação ao texto.

Conheci as ações do *Alfabeto* mediante vídeo, executadas por Parente e, também, ao ler a obra *Trabalho de Voz e Corpo*, da autoria de Zygmunt Molik e Giuliano Campo. **(Ver Anexo em DVD – Alfabeto do Corpo – Jorge Parente)** Os movimentos exploram diferentes níveis, alguns com um potencial dramático e metafórico maiores que outros. A respiração é sempre muito presente, assim como o controle da pélvis e a abertura da laringe. Ao explorar estes movimentos surge a voz. Esta pode ser manifestada por um vocalize de uma vogal, uma frase ou música.

Durante meu processo criativo, ao explorar cada movimento, me surgiu uma emoção, e assim, fui definindo uma estratégia, que me permitiu integrar de uma forma orgânica corpo e voz

A partir daí, foram surgindo os vocalizes, normalmente de vogais e onomatopoeias.

Mais abaixo segue uma lista de emoções/sensações que defini para os movimentos a partir da sua exploração regular e contínua. Assim, consegui com maior facilidade, aplicar os movimentos ao texto, pois via que em determinada parte do texto tinha uma emoção específica, e que era compatível com as que escolhi. Como por exemplo, na primeira parte do texto em que Sónia procura por ela mesma, há uma ansiedade, e para esta frase já tinha explorado o movimento **“Borboleta procurando uma flor para pousar”** e esta ansiedade nota-se ao dizer “Aqui”, “Ali”. **(Ver minuto 08:25 a 08:53 do DVD Gravação Amígdalas 08/07/2017)**. Embora o *Alfabeto* seja muito maior, da referida lista constam emoções para

dezesseis movimentos, os quais foram praticados durante três meses e escolhidos, primeiramente, conforme o nível de dificuldade e, depois, conforme aparentassem maiores possibilidades de criação. Logo após, fiz uma análise de dez movimentos, pois ao longo do tempo senti a necessidade de alcançar um foco maior na prática, o que só seria viável mediante a redução do número de ações.

Para justificar o modo como as emoções afetam a voz e sendo que estas condicionam o funcionamento da laringe, é importante citar que o ponto central da relação entre o cérebro e as emoções é o sistema límbico. Este sistema caminha de acordo com as nossas emoções vividas, que no caso do trabalho do ator, são as emoções propostas para cada cena, cada palavra.

O sistema límbico controla a maioria das funções vegetativas e endócrinas do corpo e vários aspectos do comportamento emocional. Emoções e sentimentos, como: ira, pavor, ódio, alegria, amor, e tristeza, tão comumente externados pelos atores, através da voz, são criações dos mamíferos, originados no sistema límbico, o qual também é responsável por alguns aspectos da identidade pessoal e funções importantes ligadas à memória. (Silva, 2009, p.9)

Observo que o sistema límbico prepara assim o corpo para uma reação, pois envia sinais a uma estrutura cerebral, que está ligada aos nossos hormônios (hipófise), e esta estrutura encarrega-se de receber e reagir.

Paralelamente, o sistema límbico cuida ainda, para que nosso modo de expressão se conduza de acordo com a emoção vivida: o sentimento se manifesta tanto no tom de voz, como na mímica, como nos gestos. No plano superior desse nosso modelo simplificado do cérebro, está o córtex cerebral. Em termos gerais, essa parte do cérebro governa os movimentos voluntários, processa conscientemente os estímulos sensoriais e é a responsável por processos cognitivos complexos, tais como o pensamento ou a fala. (Silva, 2009, p.13)

Já António Damásio desenvolve essa pesquisa, e defende que a conexão entre o corpo/emoções e o cérebro não estão somente ligados ao sistema límbico.

Desvio-me do pensamento neurobiológico atual ao propor que os sistemas, de que as emoções e os sentimentos dependem de forma crítica, incluem não só o sistema límbico, uma idéia tradicional, mas também alguns dos córtices pré-frontais do cérebro e, de forma mais importante, os setores cerebrais que recebem e integram os sinais enviados pelo corpo. (Damásio, 1996. p. 7)

Podemos concluir que a descoberta neurosensorial está sempre em discussão e transformação, tornando-se cada vez mais complexa. Contudo, nem todas as conexões neurosensoriais se desenvolvem e funcionam da mesma maneira de acordo com os seus genes. Para cada indivíduo, suas conexões realizadas no cérebro são individuais e refletem o desenvolvimento pessoal a partir da sua cultura. A maneira como o cérebro cria a mente e o comportamento do indivíduo, depende do seu contexto social e cultural.

A seguir, a lista de emoções anteriormente citada, para cada Ação do *Alfabeto*:

AÇÃO	EMOÇÃO/ SENSACÃO
Puxar	Apego – Ansiedade – Atração
Lançar	Aceitação – Ingratidão- Persistência
Rotação dos ombros	Agonia- Conformismo- Desânimo
Abertura do plexo	Vivacidade- Superioridade- Rigidez
Abrir totalmente os braços	Adoração- Comprometimento
Tocar o céu	Vontade- Ânimo- Energia
Grande cansaço	Pessimismo–Passividade- Esgotamento
Borboleta procurando uma flor para pousar	Afeição- Ansiedade- Alegria
Puxar o sino	Ambição- Ansiedade- Culpa
Cobra	Desconfiança- Vingança- Ingenuidade
Lançar	Teimosia- Crença- Adoração
Brincar com o pés	Agonia- Carência- Medo
A grama reagindo ao vento	Histeria- Sensibilidade
Alcançar um parceiro atrás	Solidão- Rejeição- Carência
Andar sem sair do lugar	Estabilidade – Centrado
Andar na água	Perseverança- Calma

Análise de Movimentos – Alfabeto do Corpo

Essa análise tem como objetivo a descrição das emoções, como e de onde surgiram, a partir de qual momento do movimento; características da respiração, e sob um aspecto fisiológico, como o movimento-voz altera meu registro vocal. Insere-se a toda essa sequência o objetivo principal de integrar o corpo e a voz de forma orgânica. De acordo com a ideia de que o movimento inicia-se na respiração, dela surge uma sensação que me leva a ter uma emoção, e a partir desta gera-se uma vocalização, podendo ser uma vogal, consoante ou palavra.

Respiração > Movimento > Imagética > Emoção > Vocalização

1- Ação: Lançar

Emoção: Aceitação

Vocalize: Vai

Respiração precisa e leve – Ao praticar o movimento pensei que o ato de lançar poderia ser tanto subjetivo como objetivo. No caso, decidi que seria subjetivo. Desse modo, o movimento não lança algo material, mas a ideia e a emoção de aceitar algo que já foi meu e deixou de sê-lo. Pode-se considerar, além da aceitação, uma ingratidão ou persistência. A respiração é precisa no momento de apontar a direção do ‘VAI’, mas ao mesmo tempo é leve por ser uma aceitação. Ao fazer o movimento com essa intenção, a voz sai de forma crescente e leve, acompanhando o movimento. O vocalize surgiu com a intenção que o movimento traz, um desapego.

2- Ação: Rotação dos ombros

Emoção: Conformismo

Vocalize: Aham

Respiração crescente – Na prática do movimento senti que a respiração surge dos dedos das mãos, sobe pelo braço e se fixa no ombro, sendo que este ao se expandir sob forma de rotação, faz crescer a respiração e conseqüentemente a voz, tornando o vocalize (AHAM) mais articulado e projetado. As emoções para este movimento são agonia, conformismo e desânimo. Para o movimento ser orgânico, a respiração deve ser involuntária, não é controlada. Kristin Linklater (1976) diz que, “The aim is to remove habitual muscular controls and allow the involuntary processes to take over.” (p.25).⁶

⁶ O objetivo é remover os controles musculares habituais e permitir que os processos involuntários assumam o controle.

3- Ação: Abrir totalmente os braços

Emoção: Adoração

Vocalize: CHI

Respiração controlada e pontuada – Ao realizar este movimento sinto meu corpo entrar em um eixo e seguir para uma respiração controlada até o momento do gesto que recua para cima, passando bruscamente para uma respiração pontuada que faz surgir a voz, com o (CHI). Sinto que o movimento também de uma forma subjetiva significa o rompimento de uma adoração, a quebra de uma concentração, e quando é interrompido faz surgir a voz como se quisesse fazer calar. Todo o controle desse movimento está na pelvis. Além da pélvis, deve haver uma conexão entre todo o corpo para o suporte da respiração.

More specifically, you will find that the efficiency of the vocal apparatus depends on the alignment of the body and the economy with which it functions. When the spine is out of alignment its ability to support the body is diminished and muscles intended for other things must provide that support. (Linklater, 1976, p.20)⁷

4- Ação: Tocar o céu

Emoção: Vontade

Vocalize: I

Respiração ansiosa e pontuada – Esse movimento tem como ideia uma perspectiva, algo a ser alcançado. Pode-se imaginar de forma objetiva alcançar uma fruta numa árvore ou então o apontar e tocar um objetivo. Ao alcançar o objetivo, a respiração torna-se pontuada junto ao movimento e vocalização do (I). O movimento é acompanhado, também, por uma sensação conjunta de felicidade e de ansiedade, resultando em um registro vocal mais agudo. Segundo Molik(2012)“No outro movimento, Tocar no Céu, temos que concentrar nossa atenção nos cotovelos, que devem estar esticados, deve-se ter o cuidado de não flexioná-los...Acessar energia a partir dos pés e depois, e depois paf! Para o alto.”(p.120).

⁷ Mais especificamente, você encontrará que a eficiência do aparelho vocal depende do alinhamento do corpo e da economia com a qual ele funciona. Quando a espinha está fora do alinhamento, sua capacidade de sustentar o corpo é diminuída e os músculos destinados a outros propósitos devem fornecer esse suporte.

5- Ação: Cobra

Emoção: Desconfiança

Vocalize: F

Respiração pequena e leve – Sinto que a respiração é pequena por preencher somente a parte superior do corpo (respiração torácica) e este estar deitado, além do que, se a emoção é de desconfiança o movimento é mais lento e por isso a respiração é mais leve. A vocalização do ‘F’ surgiu como referência de um som de cobra. Molik(2012), diz a respeito desse movimento que: “ Em seguida vem a Cobra, que olha por cima da grama, procurando o que comer. Os quadris estão conectados com o chão e o peito sobe e faz uma rotação.” (p.121)

You can try many of the preceding exercises lying face down on the floor. It is a position that immediately reveals any unnecessary head movements implying tension in the back of the neck or jaw. The sounds can be pictured more graphically as falling forward and out of the mouth in response to gravity. (Linklater, 1976, p.93)⁸

6- Ação: Brincar com os pés

Emoção: Agonia

Vocalize: Saisai

Respiração abdominal – Normalmente ao pensar em agonia pensamos em algo negativo, mas nesse movimento quis trabalhar o contrário, como se fossem cócegas, uma criança a brincar com os próprios pés. Portanto nessa respiração muito presente no abdômen (respiração diafragmática), o tom de brincar faz surgir risos ao mesmo tempo em que se vocaliza o ‘SAISAI’. O controle está em todo o tronco, com a respiração diafragmática.

É imprescindível para o ator reconhecer qual parte do corpo se está trabalhando em determinado momento. Linklater (1976) diz que, “ The more you can imagine the movements in terms of the skeleton, the more economically the muscles will work. Let your mind talk to your bones.” (p.20).⁹

⁸ Você pode tentar muitos dos exercícios anteriores deitado com a face virada para o chão. É uma posição que revela imediatamente quaisquer movimentos desnecessários com a cabeça que implicam tensão na parte de trás do pescoço ou mandíbula. Os sons podem ser representados mais graficamente como caindo para a frente e para fora da boca em resposta à gravidade.

⁹ Quanto mais você pode imaginar os movimentos em termos de esqueleto, mais economicamente os músculos funcionarão. Deixe sua mente falar com seus ossos.

7- Ação: Andar sem sair do lugar

Emoção: Orgulho

Vocalize: Nock

Respiração leve e constante – Esse movimento me faz lembrar um caminhar crescente de uma personagem malandra. Há uma malemolência no balançar dos braços que acompanham o mesmo ritmo dos pés. A respiração é a mesma, constante, leve e presentifica a ideia de orgulho, de saber o que se está fazendo. O vocalize que surgiu é um “NOCK” a cada passo dado, feito pelo bater da língua no palato mole.

8- Ação: Correr sem sair do lugar

Emoção: Persistência/ insistência

Vocalize: (A-E-I-O-U em Sopro)

Respiração ofegante – O movimento traz uma constância e a sua vocalização é objetiva e orgânica. A vocalização e a respiração já começam altas e se mantêm. Penso que esse movimento pode ser visto de uma maneira literal, alguém a correr ou então a persistência de alguém quanto a um objetivo de vida, ou então a rotina que faz com que tenhamos sempre o mesmo ritmo, os mesmos passos. Molik(2012), diz a respeito desse movimento, que também o nomeia como “ Correr no ponto fixo”, que:”... são concebidos para mover o corpo, para relaxar todos os músculos, de forma que nada seja feito a força, apenas organicamente, como puf,puf,puf.” (p.122).

9- Ação: Grande cansaço

Emoção: Esgotamento

Vocalize: Suspiro

Respiração pequena e pontuada – O movimento por ser lento indica uma respiração de baixa intensidade. Há um movimento de desfalecer até o chão, com os braços soltos, e uma respiração mínima, que ao levantar o corpo, torna-se precisa e pontuada.

Além disso, diria também que a respiração é pesada por conta da sensação que o movimento traz de esgotamento, levando a um vocalize suspirado de alívio.

10-Ação: Borboleta procurando uma flor para pousar

Emoção: Ansiedade

Vocalize: Ali, aqui

Respiração leve e preenchida de energia pelo movimento saltitante. O movimento, que provoca certa ansiedade, me faz, também, lembrar de alguém em sua juventude, pois o corpo torna-se leve, presente e ágil. Podemos notar no diálogo entre Molik e Campo na obra *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik*, a importância da imagem para a execução do movimento.

Molik: Depois as borboletas, que estão buscando a flor certa para pousar e observam o que está acontecendo ao redor delas.

Campo: Então as imagens têm uma função importante, são uma parte imensa deste trabalho.

Molik: Sim, é claro. Nada é mecânico. Tudo deve estar conectado com a Vida real. Como o que vem depois: Voar.

(Campo & Molik, 2012, p.120).

2.1 Outros Olhares

Ver Anexo 3- Outros Olhares (Fotos da demonstração- 24 de Março de 2017)

Partindo da concepção de um projeto solo, ficando a meu cargo a pesquisa do método, a interpretação do monólogo e a sua encenação, senti a necessidade de outros olhares, outros pontos de vista a respeito da minha prática.

Percebi que, no decorrer do processo criativo, muitas questões a respeito dessa integração em meu próprio corpo se foram tornando claras, principalmente com a respiração. Senti, também, que novas questões surgiram ao inserir o texto, pois encontrei dificuldades em aplicar o Método - tais como por onde começar, e que ferramentas usar.

Sendo assim, busquei outros olhares com colegas de trabalho do Mestrado e da Licenciatura. O meu primeiro “outro olhar” foi de Joana Martins, atriz, estudante de Mestrado em Interpretação na ESMAE, e que em dezesseis de Fevereiro me fez as primeiras observações

sobre o processo. Vale dizer que nessa primeira fase só havia a prática da sequência dos movimentos sem a exploração vocal. Os movimentos que utilizei foram:

Puxar;
Lançar;
Rotação dos ombros;
Abertura do plexo;
Abrir totalmente os braços e procurar algo;
Tocar o céu;
Grande cansaço;
Borboleta procurando uma flor para pousar;
Puxar o sino;
Cobra;
Lançar;
Brincar com os pés;
A grama reagindo ao vento;
Alcançar um parceiro atrás de você;
Andar sem sair do lugar;
Andar na água.

A respeito dos movimentos, Joana Martins me deu um olhar bastante subjetivo, com relação aos seus significados como por exemplo, o movimento “**Lançar**”, que ela intitulou de “Atirar a moeda” e deu a seguinte leitura: “Esta moeda é utilizada para uma troca poética, cheia de alma “.Com a observação da Joana, tive a percepção de que os movimentos por si só já carregavam significados, e ao inserir-lhes posteriormente emoção e voz, chegaria no objetivo desejado para cada movimento. Ela também apontou questões relacionadas ao controle da pélvis, e com a presença da respiração mais definida nos movimentos mais poéticos, como “**Abrir totalmente os braços e procurar algo**”, sendo que o definiu como uma mãe, depois do trabalho do parto: Por exemplo, no movimento “**Puxar**”, ela definiu como “Há qualquer coisa de dor, relaxamento, felicidade e paz.”.

Transcrevendo uma de suas observações finais, “Há movimentos muito claros e limpos. Bom controle! Uns têm mais potencial dramático e metafórico do que outros. Gosto muito da respiração nalguns. Nos que acho mais poéticos... Quero muito ouvir a voz que acompanha estes movimentos! Talvez irá contrariar e destruir aquilo que agora penso ...”

Tive o segundo olhar quanto a essa pesquisa por parte de William Gavião, também ator e estudante de Mestrado em Interpretação na ESMAE, cuja observação ocorreu no dia dois de março. Nesta fase, à observação da colega anterior adicionei mais quatro movimentos:

Correr sem sair do lugar;

Diálogo do quadril com a parede;

Brincar com a pipa;

Abrir o peito.

Em alguns movimentos ele não observou uma boa integração de corpo e voz mas, percebeu mais voz do que corpo nuns do que noutros. Em "**Rotação dos ombros**", considerou que a voz prevalece sobre o corpo, assim como a voz aparece antes do corpo em "**Tocar o céu**". No que se refere a "**Abertura do plexo**", deu-lhe o título de "Eu, Eu, Estou aqui". Observações essas, que me fizeram praticar a sequência com mais cuidado no ensaio seguinte, mais preocupada com a qualidade dos movimentos do que cumpri-la na totalidade.

Como terceiro olhar, recebi observações das orientadoras Maria Luís França e Patrícia Isabel Franco. A respeito da respiração, ambas enfatizaram que, como ponto de partida de cada movimento, é fundamental que ela estivesse livre e presente e que, portanto, não poderia estar presa como estava. Ressaltaram que é a respiração que vai determinar a intensidade da minha fala ou gesto e que é preciso mais tempo para descobrir a respiração em alguns movimentos, o que fará, conseqüentemente, a voz surgir de forma orgânica. Desse modo, a intenção que quero dar a cada movimento deve estar presente na respiração.

Outra sugestão foi para que fizesse os movimentos com uma dinâmica diferente, de forma contínua, que eu não parasse um movimento e voltasse ao ponto de origem para começar o próximo. Além disso, usava em meus ensaios como acompanhamento, músicas de Meredith Monk que faziam com que o ensaio fluísse de forma mais espontânea, porém notou-se que, primeiro o registro vocal dela poderia influenciar a minha criação e a prática dos movimentos, e segundo que, ao surgirem os meus vocalizes, estes chocavam-se ou uniam-se com sua música. A partir disso, sugeriram um acompanhamento de piano, como Philipp Glass.

Também cheguei à conclusão de que os movimentos que ainda não tinham um vocalize específico, onde só se manifestava a respiração, não tinham sido devidamente explorados, pois se tivessem sido, surgiria um registro vocal, articulação, intensidade e timbre diferentes.

Para a demonstração do método às turmas da Licenciatura, que ocorreu no dia vinte e quatro de Março, equacionei algumas questões:

1- A partir do pressuposto de que esta pesquisa surge de uma urgência pessoal como atriz, da necessidade de ter uma prática diária de trabalho e que esta integre corpo e voz, considera importante trabalhá-los de forma integrada?

2- Considera que este método de trabalho realizado, através de uma prática diária, contribui para o fortalecimento físico do ator e também do seu aparelho vocal?

Se sim, como estudante ou profissional de teatro utilizaria esse trabalho?

Se não, por que motivo?

3- Considera que a voz surge de forma orgânica a partir do movimento? Há alguma automatização ou constrição na voz?

4- O processo vocal é completo e abrange diferentes tipos de registros?

5- Consegue fazer leituras/ construir imagens para além do movimento por si só?

Se sim, aponte exemplos.

A partir das respostas a estas questões, criou-se um diálogo onde partilhamos dúvidas e experiências que me fizeram apostar ainda mais na efetividade deste trabalho. Acredito ter provocado um pequeno impacto nos estudantes, pois embora lhes pareça óbvio pensar na integração entre corpo e voz, na prática nem sempre é evidente. No decorrer da demonstração, os estudantes me pareceram interessados em conhecer o Método na sua aplicação prática ao trabalho de texto. Além disso, na conversa final que tivemos, deixei clara a minha necessidade em praticar um método, o que os fez refletir sobre o trabalho solo do ator, a importância de estar preparado fisicamente, de criar e aprender a utilizar novas ferramentas. Assim, no caso de um trabalho em grupo a preocupação incidiria sobre a criação em sua totalidade e não sobre as dificuldades individuais de cada ator.

A respeito dos olhares que recebi das turmas da Licenciatura, foi bastante significativa a percepção de estar interagindo com dois níveis de espírito crítico, por se tratarem de alunos do primeiro e do terceiro ano. Nas observações, percebe-se uma maior simplicidade e a não utilização de termos técnicos pelos alunos do 1º ano, porém fizeram leituras e construções de imagens para além dos movimentos, como por exemplo: “Queda de um abismo”, “saltar em pedras”, “saltar em poça de água”, “um pássaro a voar”, “bicicleta dependurada numa árvore que é abanada pelo vento” e tiveram a percepção de emoções na voz como alegria, inocência, imposição, cansaço e medo. Nessa perspectiva mais subjetiva, as observações demonstraram a potencialidade do Método na base da criação teatral ao permitir realizar uma partitura corpóreo-vocal que valida o trabalho do ator.

A interlocução com os estudantes trouxe, também, à tona a questão das memórias e da cultura de um povo. Um aluno afirmou que minhas memórias físicas e culturais interferem no modo de executar o movimento na voz que surge, tanto no âmbito de minhas vivências teatrais, quanto cotidianas. Na maior parte das pesquisas, Barba, Molik e, também Parente, referem-se à associação físico-emocional e identitária com a prática. O tema foi discutido no final da demonstração, isto é, o quanto a cultura está presente em minha execução, pois se fosse outro corpo a realizar os mesmos movimentos, a partir do mesmo Método, com certeza os registros vocais utilizados, a energia do movimento, a respiração, entre outros pontos, seriam diferentes. Nessa perspectiva de exploração do Método, de brincar com suas potencialidades, o corpo e a voz adquirem uma consciência de forma orgânica. Desse modo, não é necessária uma racionalização para fazer surgir a voz, uma vez que o aprendizado é exterior (corpóreo) para depois tornar-se interior com a reflexão.

Para além destas observações subjetivas, recebi principalmente dos alunos do terceiro ano, apontamentos a respeito da fisiologia vocal, ou do modo como me relaciono com registros vocais. Sendo esta uma busca nos meus ensaios, tentei explorar outros timbres; graves e nasais e não o meu timbre habitual, agudo e brilhante, de modo a sair da minha zona de conforto, adquirindo assim uma maior amplitude vocal.

Apontaram para a importância dos apoios, tanto corporais, como vocais, a coluna, uma boa postura que vai me levar a uma boa respiração e desbloqueio de nervos. Sugeriram que trabalhasse com uma respiração mais ativa, que no meu entendimento seria a variação da respiração em diferentes intensidades. Abordaram, também, o trabalho com a caixa de ressonância, dado que segundo Molik, pode-se realizar um trabalho com ressonadores Superior (cabeça – registro agudo – emissão de “M” com a mão na testa), Torácico (peito – registro baixo), Nasal (emissão de “N”), Laringe (o rugir de um animal selvagem – Teatro Oriental e Africano), Occipital (registro muito alto – Teatro chinês – um fluxo de ar no ressonador superior enquanto se fala em um registro mais agudo, Maxilar – parte de trás da mandíbula), e o Ressonador total (junção da cabeça e tórax). Até o momento, de acordo com os ressonadores que podem ser trabalhados segundo Molik, só realizei a prática com os ressonadores Superior, Torácico e Nasal.

Quase dois meses depois, no dia dezenove de maio de dois mil e dezessete, fiz uma última apresentação do método mas com o primeiro ato do texto, com a duração de trinta minutos e a reflexão que recebi foi de que os movimentos haviam se diluído de modo orgânico no

decorrer do texto, que este adquiriu ritmo, que lidei com a dramaturgia e o espaço arquitetônico de forma criativa, que a personagem usou o espaço e acompanhou objetos e pessoas com o olhar.

Outro ponto destacado foi a ideia do crescer da menina, e opinaram pela utilização de um figurino mais maleável. Foi também destacado que o ritmo, assim como as passagens de momentos, merecem maior atenção, pois em alguns deles, as cenas parecem descoladas, talvez em virtude da intensidade da minha energia ou por uma extensão desnecessária de respiração.

Já outra pessoa disse que, como a personagem vive de suas memórias, leva-se um tempo para chegar de uma cena à outra. Trata-se do caminho que percorro junto com o público até outro momento da cena.

Para finalizar esses outros olhares, o professor Carlos Meireles, que também esteve presente na apresentação das duas fases do processo, apontou a questão dos registros agudos. Disse que consigo trabalhar os agudos e o grave (Personagem do médico: Dr. Junqueira), pois ao chegar ao superagudo (cena da Sirene), preparo fisiologicamente a voz para também descer ao grave. Essa constatação deve-se ao fato de eu estar com a laringe aberta, e uma respiração correta para sustentar as notas que quero atingir.

2.2 *Workshop* com Jorge Parente

(Visualizar Fotos em : Anexo 3 – Fotos do *Workshop* com Jorge Parente)

Participar do *Workshop* com Parente foi de extrema importância, pois não é sempre que temos a oportunidade de trabalhar com o "mestre" de algum método que estamos estudando. Ademais, tratando-se de um método que envolve a prática, os vídeos que assistia, que acompanham o livro, não eram suficientes para desenvolver a sua execução.

O *Workshop* aconteceu em Lisboa, de dezessete a vinte e um de Abril, em uma sala de movimento de um espaço de dança. Teve duração de cinco dias, com quatro horas diárias. Eramos 13 participantes conduzidos por Parente, dentre eles, brasileiros, portugueses e franceses, sendo atores, não atores, cantores, terapeutas, entre outras profissões.

Foi um encontro pluricultural, onde tive a sorte de partilhar a minha experiência com diferentes culturas, línguas, áreas e profissões, podendo compartilhar ferramentas teatrais diferentes e vivências completamente distintas.

O silêncio foi o ponto de partida do primeiro dia. O nosso objetivo era observar e ouvir o que se passava ao redor, e para a nossa felicidade, o espaço nos dava a oportunidade de ter passarinhos a cantar pela manhã. Ao apontar esse acontecimento, Parente fala a respeito do que é simples, é natural dos pássaros, é orgânico, pois não são forçados ou impedidos de nada, apenas livremente cantam. Fazendo uma inferência quanto ao ponto da organicidade, esse processo, como em muitos outros no teatro, acontece quando o corpo apenas reage, o cérebro pouco interfere de imediato, caso em que as criações são mais espontâneas. Quando temos o cérebro a opinar, a corrigir, perdemos o que é mais rico em uma cena, exatamente o que é orgânico.

Para estudar e praticar este método é preciso antes de mais nada conhecer as letras (os movimentos), para depois desenvolver uma escrita, as cenas. Praticamos então algumas letras, e a minha surpresa foi descobrir que o que está no livro e nos vídeos não é o *Alfabeto* completo, pois Molik criou muitas letras, e trabalhar com Parente nos dá a oportunidade de aprendê-las.

Iniciamos com uma letra que eu própria desconhecia, o movimento consistia em levantar a mão direita na altura da cabeça, com o punho fechado, elevar a perna esquerda, como se fosse um soldado a marchar, e repetia-se também para o outro lado. Parente demonstrou que a ação liberta a voz, pois ao elevar o braço, abre-se uma parte da caixa torácica, e além dessa respiração média, também se trabalha a respiração baixa, diafragmática. Outro movimento que aprendi e que também liberta a voz consiste em levar a cabeça quase ao chão, ao mesmo tempo em que se eleva uma das pernas em direção ao céu, alternando-as e mantendo a cabeça relaxada e a respiração controlada, ação que propõe a libertação da laringe, pois o pescoço e o maxilar estão relaxados.

Durante a prática dos movimentos, Parente mostrou-se bastante atencioso com cada participante: fez correções, indicou outras possibilidades, pediu para termos os olhos atentos também aos demais, para que os participantes não se "isolassem" em uma bolha, para que desenvolvessem o olhar com um propósito para novas explorações, a "roubar" do outro, mas de forma positiva. Além disso, devíamos passar a pensar na execução de cada movimento, tomar cuidado para não usar força e peso desnecessários. O que há de novo em cada movimento?

Por mais que o *Alfabeto* seja algo já prescrito, ele não foi feito para ser seguido à risca. Ao contrário, é um objeto de exploração e em construção. Portanto, a oportunidade de reunir

peessoas com foco comum em sua exploração, dispostas a criar juntas, nos permitiu desenvolver cenas muito interessantes. O que havia de novo em cada movimento poderia ser uma respiração, uma variação na velocidade, no nível ou no olhar. Além disso, a variação vocal que trabalhamos na segunda parte do dia, modificou com grande afincio cada ação.

Para começar a utilizar a voz, iniciamos com abrir a boca, mantendo a língua encostada nos dentes inferiores, realizando um vocalize em “A”. Com uma respiração constante e sem fechar a boca para inspirar, praticamos os vocalizes em diferentes tonalidades e posições. A voz, que passa pela Laringe e pelas Cordas Vocais, que devem estar relaxadas para que o som seja projetado, ouve-se como uma ressonância. Para trabalhar a voz também realizamos um exercício em que deveríamos elevar a pélvis e manter o resto do corpo no chão, com um vocalize em “A” no registro grave e, depois, com a possibilidade de trabalhar variações para o registro agudo e igualmente para o corpo. Nesses exercícios vocais permanecíamos muito tempo com a boca aberta, na mesma posição, portanto percebi que voz e respiração invadiam o corpo todo e o som era projetado sem esforço, depois de muito tempo de repetição.

Num outro dia, Parente nos chamou a atenção para a necessidade do aquecimento corporal e vocal de cada ator, lançando-nos perguntas como: “Como se aquecer?”, “Quanto tempo é preciso para se aquecer?”, “Como e quando aqueço meus olhos?”. No meu caso, faço sempre o mesmo aquecimento, uma combinação de muitos exercícios que aprendi até hoje, e em alguns tive que integrar a voz. Já para a pergunta de: Como e quando aqueço meus olhos? Faço-o quando estou desperta para os outros olhares, estado de observação que não se ensina mas, aprende-se com a prática e, principalmente, com o silêncio; enquanto aqueço meus olhos observo o outro e o espaço, não só a mim própria, pois há muito o que construir com o exterior, repleto de delicadezas que adquirem significado após ter trabalhado o próprio corpo.

Antes desse Workshop eu praticava o método em um total de dezesseis movimentos, apenas com a observação dos vídeos e leitura, o que já havia me ofertado bastante material para a criação. Após a minha participação, compreendi melhor de onde surge cada movimento. Na sua maioria os movimentos que surgem da pélvis, por estarem relacionados com a abertura do plexo solar, promovem um maior trabalho de respiração na zona diafragmática, potenciando a voz em sua plenitude. Também direcionei um olhar atento para os pés, isto é, observar como estão ou se movimentam em cada ação, pois os pés “respiram”, assim como todo o conjunto do corpo.

Passei a explorar os movimentos de outra forma, sem a rigidez com que os praticava antes. A preocupação em seguir o Método já existente foi substituída pela intenção de explorar cada movimento em sua potencialidade e de vivenciar a ação em seu momento presente.

2.3 Aplicação do Método ao Texto

Como já foi dito anteriormente, a utilização do Método, para além de uma partitura de ações físicas, tem como potencial a libertação da energia criativa para a criação cênica. Ao inserir emoção e voz, o movimento se transforma e caminha para a ideia que queremos.

Os sentimentos, juntamente com as emoções que os originam, não são um luxo. Servem de guias internos e ajudam-nos a comunicar aos outros sinais que também os podem guiar. E os sentimentos não são nem intangíveis nem ilusórios. Ao contrário da opinião científica tradicional, são precisamente tão cognitivos como qualquer outra percepção. São o resultado de uma curiosa organização fisiológica que transformou o cérebro no público cativo das atividades teatrais do corpo. Os sentimentos permitem-nos entrever o organismo em plena agitação biológica, vislumbrar alguns mecanismos da própria vida no desempenho das suas tarefas. Se não fosse a possibilidade de sentir os estados do corpo, que estão inerentemente destinados a ser dolorosos ou apazíveis, não haveria sofrimento ou felicidade, desejo ou misericórdia, tragédia ou glória na condição humana. (Damásio, 1996. p.7).

Além disso, mesmo tendo a certeza de que a imagem que estou fazendo gera uma reação no público, este pode ter uma percepção completamente diferente da minha. Sendo a minha imagem interna e cinestésica, o processo torna-se mais rico e aberto, trazendo novas possibilidades de interpretação ao público.

Vejo a essência da emoção como a coleção de mudanças no estado do corpo que são induzidas numa infinidade de órgãos por meio das terminações das células nervosas sob o controle de um sistema cerebral dedicado, o qual responde ao conteúdo dos pensamentos relativos a uma determinada entidade ou acontecimento. Muitas das alterações do estado do corpo — na cor da pele, postura corporal e expressão facial, por exemplo — são efetivamente perceptíveis para um observador externo. (com efeito, a etimologia da palavra sugere corretamente uma direção externa a partir do corpo: emoção significa literalmente "movimento para fora".) Existem outras alterações do estado do corpo que só são perceptíveis pelo dono desse corpo. Mas as emoções vão além da sua essência. (Damásio, 1996. p.60)

O primeiro movimento acontece na brincadeira do esconde-esconde. Mais uma vez, este surge de maneira espontânea na medida em que o texto me fornece a ideia de uma procura pela

personagem Sônia. Ao espreitar e procurar por Sônia havia um caminhar pontuado e lento. Percebi depois de alguns ensaios que o movimento “**Abertura do Plexo**” era exatamente o que eu estava executando, exceto pelo movimento da cabeça, portanto inseri o movimento como era em sua forma, e ao explorar cheguei até a frase “Eu vou pegar você”. Não é uma frase presente nesta dramaturgia, mas está no contexto da minha criação, portanto percebe-se nesse momento a introdução do movimento no texto a partir do ritmo que marcava enquanto caminhava. Logo após, há uma fala que diz: Sônia está aqui, ali, em toda a parte!”. Essa frase me remeteu ao movimento da borboleta, “**Borboleta procurando uma flor para pousar**”, pois ao explorá-lo, surgiu na voz o “Ali, Aqui”. Portanto essa ligação além de espontânea tem muito a ver com a forma como a emoção surgiu desse movimento, pois, para além do ritmo, a busca por Sônia também é uma ansiedade da personagem.

Como exploração, é interessante praticar os movimentos em diferentes velocidades, como por exemplo em “**Abrir totalmente os braços**”. Em “Outros Olhares” me disseram que este movimento trazia a ideia de “adoração”, pois no texto há uma fala em que a personagem vai adorar a família e a Deus, e diz “na minha família – e graças a Deus – nunca houve um caso de loucura”. Com essa junção das ideias, tanto das variações de velocidades, quanto do significado do movimento, achei pertinente integrá-lo nessa parte. Para, além disso, ao iniciar o movimento e frase há uma hesitação ao abrir os braços por questões pessoais, por querer incluir na cena e para a personagem um questionamento, de que se deve acreditar ou não em Deus. Logo mais à frente no texto inclui o movimento “**Tocar o céu**”, quando a personagem diz “Vozes caminhando no ar”. Este movimento é um apontar para o céu, logo imaginei a personagem à procura de rostos e vozes no ar.

Para além dos movimentos, o texto me oferece muito espaço de criação vocal. Exemplo disso, em que um coro faz ruídos e chama a assistência, criei uma sirene, após experimentar vários vocalizes diferentes, além de gritos e choros (**minuto 15:10 – da gravação em anexo**). Além dessas explorações, tive de criar vozes diferentes para as personagens que aparecem ao longo do texto, o Médico (Dr. Junqueira), a Mãe, e o Pai (**minuto 20:02 a 20:18; 25:54 a 26:45 – da gravação em anexo**). Essas vozes foram criadas consoante as imagens que tenho de cada personagem, a partir da leitura que fiz, como por exemplo o Dr. Junqueira: um médico gordo, rústico, que parece ter asma, além de que retrata a pedofilia. A personagem da Mãe é doce e religiosa, mas também tem alguns momentos de loucura, e talvez aquele excesso de cuidado maternal. Já o Pai é um ser ausente, com um grande bigode e um pouco mais enérgico.

Para além disso, o meu trabalho preparatório para cada ensaio é fundamental por ajudar na integração de corpo e voz. Serve, também, para o trabalho com o texto ao explorar outros registos vocais. Tenho explorado os registos graves e nasais, aqueles em que sinto mais dificuldades, pois quase não os tinha trabalhado. Tenho um repertório de exercícios que já fazia há alguns anos e neles inseri também os exercícios de Margarida Magalhães que estão em anexo no *Voz e Relação Educativa*.

Posteriormente a todo esse processo, após ter praticado os movimentos, inserido a voz, e chegado ao texto, consigo definir melhor que a minha pesquisa não é um trabalho com mais enfoque na voz, mas sim um trabalho de interpretação, com foco na integração de corpo e voz.

No último encontro de orientação com Patrícia Franco, uma das observações foi: “Como seria trabalhar esse monólogo sem os movimentos?” Ou seja, sem ter praticado o Método. Essa pergunta surgiu justamente porque concluímos que ter praticado os movimentos antes, fez toda a diferença ao inserir o texto. Este poderia ser mais estático, e os movimentos trouxeram dinâmica e ritmo para a cena, potencializando a criação. Além do trabalho preparatório de corpo e voz, procurava ir aos ensaios com a ideia da cena na cabeça e algumas partes do texto decoradas, o que me libertava para explorar os movimentos. Embora fosse com o texto decorado e lhe aplicasse algumas intenções, estas mudavam na maioria das vezes ao por em prática o movimento, pois o registro mudava conforme a intensidade ou o ritmo da fala.

As cenas criadas são como uma brincadeira, um jogo entre mim, o texto e os movimentos. Daí ter optado pela temática da Infância. Sónia, a protagonista têm quinze anos, de criação religiosa/cristã, que demonstra muita ingenuidade em suas falas e pudores transmitidos na sua família. Tudo isso me levou a criar esse mundo infanto-juvenil de uma menina que está presa no passado, que vive de suas memórias. Uma menina que não está apenas aprisionada em suas ideias, mas que vive numa prisão no espaço, em um "limbo" (nome dado por Patrícia Franco ao assistir à cena). Assim como, no texto, ela afirma que sua mãe está envolta por uma nuvem, uma neblina e Sónia também vive dentro dessa nuvem e por isso, passa a perseguir-se a si própria, achando ser outra pessoa. Um outro elemento que me fez explorar e pensar no universo infantil foi a música que a personagem canta na página sete, “Nesta Rua”, uma canção popular brasileira e que fez parte da minha infância.

O título *Amígdalas* surge da relação direta que eu fiz entre as amígdalas/glândulas responsáveis pela imunologia vocal e o pudor da personagem em expor as suas amígdalas ao médico, quando diz: "Não admito que homem nenhum veja minhas amígdalas! (baixa, a medo)" (p.11). Pode-se estabelecer uma conexão ent

re a função das amígdalas e o medo da personagem: medo de que o médico a veja por dentro, e tire a componente de seu corpo que lhe traz imunidade, o seu modo de defesa. As amígdalas e a forma como exploro minha boca em cena contêm ainda uma conotação sexual. É um descobrir-se da personagem: onde está, para que serve, e porque se reprime.

Capítulo 3. A Voz e o Desenvolvimento Pessoal

3.1 A Cultura Expressa pela Minha Voz

A finalidade deste capítulo consiste em fundamentar as escolhas que fiz quanto à dramaturgia a ser trabalhada - brasileira - e quanto a escrever conforme a Língua Portuguesa vigente no Brasil. Escolhas, essas, com base nas convicções de que o crescimento da voz está relacionado ao desenvolvimento pessoal e de que Sotaque é a cultura expressa pela voz. É através dela que demonstro a minha maneira de ser e estar no mundo, o que é próprio à minha cultura, além de que se trata de algo bastante pessoal, pois depende das vivências de cada indivíduo.

A voz é um som ou um conjunto de sons produzidos pelas vibrações das cordas vocais sob a pressão do ar que percorre a laringe. É um elemento de expressão que revela a identidade e formas próprias em cada indivíduo. Além disso, a voz é também uma projeção do corpo, resultante de aspectos fisiológicos, psicológicos e culturais. Segundo Vieira (1996), “A voz é (demasiadamente) um produto da nossa intimidade podendo trair o conteúdo do discurso.” (p.27). Portanto, a tentativa de se utilizar uma voz neutra é de alguma forma ilusória, pois cada corpo e voz, mesmo que se tente manipular conscientemente, carregará algum registro e terá em sua expressão características próprias.

Como ferramenta de expressão, a voz é reveladora sobre cada indivíduo no que diz respeito a seus aspectos fisiológicos, pois os componentes de idade, sexo, raça e tamanho físico promovem diferenciação quanto ao volume, densidade e entonação no uso da linguagem. Além dos aspectos fisiológicos, interferem em qualquer voz o peso emocional e as características culturais relativas ao meio em que vive o indivíduo. No que tange a esse meio, penso ser interessante, também, considerar as influências das questões climáticas em relação à voz e ao corpo, o que minha trajetória entre Brasil e Portugal tem me permitido observar.

Tenho feito algumas observações com relação ao corpo e a voz de um indivíduo que vive no Brasil e outro em Portugal. O primeiro, por viver em um clima tropical, apresenta musculatura mais livre e com menos tensões. Essas características afetam sua voz no que diz respeito à articulação e à projeção, com fonética que me parece ser mais aberta e relaxada do que de alguém que vive em Portugal, em clima mediterrâneo, com inverno mais prolongado. Por

consequente, percebi que este último apresenta corpo e musculatura vocal mais rígida, o que afeta a articulação da voz.

Na obra de Magalhães Vieira, há também uma referência aos aspectos climáticos, a respeito de um indivíduo da região dos Açores (Portugal), local de humidade acentuada e temperatura amena, o que justifica aspectos de sua fonética e de sua personalidade: fala mais aberta, vogais mais escurecidas e, provavelmente, comportamento mais introvertido. A autora refere-se, também, ao povo italiano que, habituado a um céu mais aberto e ar leve, é condicionado a apresentar movimentos e voz mais rápida e clara e comportamento mais extrovertido.

Vieira (1996) diz que “A voz não é unicamente o sopro sonorizado ou um estilo resultante de uma elaboração intelectual, ela é a projecção do Corpo num movimento vindo do interior fortemente ligado à língua materna e penetrado do(s) sentido (s) a exprimir.” (p.55) A voz que nasce em cada indivíduo, ou melhor, a voz que lhe pertence, cresce de acordo com o seu desenvolvimento pessoal, o meio em que vive, as posturas e a forma como lida com diferentes situações e emoções. Ao falar em emoções, é visível o bem ou o mal estar em uma voz, o que me faz pensar que a partir de uma imagem ou subtexto, consigo criar uma emoção para uma determinada situação, e a voz vai se originar dessa imagem (Imagética).

As diferentes vivências de cada indivíduo tornam-se de certo modo diáfanas no momento em que, como Emissor, se expressa vocalmente. Se vive momentos de prazer, bem estar, paixão, forte empenhamento na vida, gosto pela profissão,... é natural que a sua libido se reflita na sonoridade das palavras, no brilho do olhar, num sorriso, no levantar dos músculos faciais, ... e estes elementos expressivos intervêm directamente numa vocalidade de melhor qualidade. (Vieira, 1996, p.24)

3.2 A voz originária da imagem

Quando falo a respeito de uma voz que se origina de uma imagem, concluo que o meu trabalho está directamente relacionado à Imagética, pois em meu processo criativo só consegui gerar a voz a partir de uma imagem, estabelecida pelo movimento e que me sugeria uma determinada emoção. Para contextualizar, gostaria de citar o trabalho de João Henriques a respeito da Pedagogia Imagem-Voz, que defende a existência de um circuito de contaminações, definido por Quadro Imagem- Voz que compreende o estado imagético, emocional, corporal-facial, respiratório e vocal. Estas etapas podem ser trabalhadas de forma autónoma nessa sequência ou em sequência inversa. Em sua tese, Henriques (2012, p. 18) diz

que: "...voz é materialização expressivo-sonora, resultado de um processo-circuito que se inicia no território misterioso e criativo da nossa interioridade."

A materialização da voz em meu trabalho corresponde à última etapa do circuito. Esse circuito consiste na observação do movimento realizado por Parente e, logo após sua prática, é a forma como percebo a representação do movimento que gera em mim uma emoção/imagem, a partir da qual se cria uma voz que a representa.

É interessante trabalhar desta maneira, pois é diferente da maior parte dos trabalhos que realizei, onde o ponto de partida era a dramaturgia, e só depois se inseria o corpo e a voz..

Em relação à imagética, percebo, no processo criativo do meu trabalho com os movimentos do *Alfabeto*, a naturalidade com que surge uma imagem representativa desses mesmos movimentos. Logo após, tem início a respiração correspondente e que definirá a qualidade desse movimento, assim como a emoção que lhe diz respeito, fazendo surgir uma voz que me impulsiona a executá-lo com um melhor sentido. Isso auxilia na criação do subtexto e, posteriormente, também na inserção de alguns movimentos no monólogo.

A relação entre a voz e a emoção só é possível pela conexão entre o corpo e o cérebro, além da relação com o ambiente externo.

Quando afirmo que o corpo e o cérebro formam um organismo indissociável, não estou exagerando. De fato, estou simplificando demais. Considere que o cérebro recebe sinais não apenas do corpo, mas em alguns de seus setores, de partes de sua própria estrutura, as quais recebem sinais do corpo! O organismo constituído pela parceria cérebro-corpo interage com o ambiente como um conjunto, não sendo a interação só do corpo ou só do cérebro. Porém, organismos complexos como os nossos fazem mais do que interagir, fazem mais do que gerar respostas externas espontâneas ou reativas que no seu conjunto são conhecidas como comportamento. Eles geram também respostas internas, algumas das quais constituem imagens (visuais, auditivas, somatossensoriais) que postulei como sendo a base para a mente. (Damásio,1996. p.40)

Para esclarecer, a cada movimento corresponde uma respiração que lhe é própria. O movimento tem início a partir dela, pois a mesma consiste no ponto zero anterior a qualquer movimentação.

No que diz respeito à vocalização, esta é preenchida e modificada a partir da emoção. A emoção faz com que eu transforme suas características em termos de intensidade, humor, entoação, ritmo, ressonância, fazendo surgir uma coloração diferente e tornando o texto mais dinâmico. A nível fisiológico é possível distanciar o treinamento vocal da Imagética, mas

sendo o aparelho fonador uma função de pouco controle direto, a imaginação terá que trabalhar para ativar a fisiologia e alcançar o sentido expressivo por meio da voz, trabalho que pode ser efetuado na respiração, com grandes consequências sobre a intenção do movimento.

A respeito da coloração e dinâmica de um texto, é possível verificar o meu trabalho em nível vocal no texto legendado em anexo, onde trabalhei : Ações do *Alfabeto do Corpo*; Altura; Duração (tempo físico ou psicológico influenciado pela respiração e emoção); Humor (espontâneo, poético, nervosa, calmo, entre outros); Pausa (Lógica, Psicológica e *Luftpause*); Ritmo da fala; Local (onde a voz é produzida) e Acentuação. (**Ver Anexo 1 – Amígdalas – Legenda Textual**).

Capítulo 4.

Do Processo à Performance: Apresentação Pública

Para efetivar a pesquisa, todo o processo que foi contado ao longo desses capítulos, resultou na apresentação de um monólogo, que foi intitulado como *Amígdalas*. A apresentação decorreu em oito de julho de 2017 na sala Preta da ESMAE. O espetáculo teve um público de aproximadamente sessenta pessoas, com a duração de cinquenta minutos. **(Ver Anexo 4 – Cartaz e Anexo 5 – Folha de sala, criados por Beatriz Alcântara).**

Posso concluir que o resultado foi positivo, pois tive uma boa avaliação do público. Os alunos da Licenciatura da ESMAE que assistiram ao espetáculo e que acompanharam o meu processo desde a primeira fase, evidenciaram a qualidade com que os movimentos se diluíram e transformam dentro da minha criação ao longo de todo o processo.

(Ver Fotos no Anexo 6 – Apresentação Pública – 08/07/2017)

(Ver Anexo em DVD- Gravação *Amígdalas* 08/07/2017)

De acordo com o DVD em anexo, onde está presente a gravação do espetáculo, irei relatar os momentos positivos e negativos de acordo com a minha própria percepção do todo, e ao comparar com o que fazia nos ensaios. Irei dividir essa observação em fatores positivos e fatores que poderiam ser modificados e melhorados caso houvesse uma nova oportunidade de apresentação.

Fatores positivos da apresentação:

Local – Sala Preta - como *Amígdalas* envereda a vertente do *Teatro Pobre* de Grotowski, onde o essencial é o trabalho do ator e a sua relação com o público, não importando seu cenário, figurino, luz, som, maquiagem e adereços, criei uma encenação o mais limpa possível, utilizando de uma caixa preta para ambientar todas as memórias e acontecimentos.

Cenário - como cenário ou objeto cenográfico utilizei apenas um sapato (assistir minuto 05:34), que simboliza a perda da sua pureza, e a transformação de menina para mulher (assistir minutos 26:46; 35:55 e 36:50). Além do sapato, a personagem desenha algumas das suas memórias em cena, como a Igreja, o bigode do pai, Sónia e Paulo (assistir minuto 17:07).

Iluminação - Quanto à iluminação, esta foi criada e operada por Alex Candeias. Inicialmente temos um foco no sapato, objeto cênico que representa a perda da ingenuidade da

personagem. Logo após há uma luz geral em sépi que nos remete para a infância da personagem e que apenas se modifica para vermelho na cena da Sirene. Para além disso, há momentos intercalados entre a luz geral e a luz de platéia, sempre que a personagem interage com o público.

Interpretação - De uma forma mais técnica gostaria de citar a projeção vocal e o ritmo como fatores positivos. Para a projeção vocal trabalhei a articulação, o ritmo, as pausas criadas pelas intenções (pausa psicológica) e as pausas da respiração necessárias (*Luftpause*), que contribuíram para um bom ritmo da cena. As transições entre as personagens, Sônia, Doutor Junqueira, Pai e Mãe, também foram bem realizadas (assistir minutos 12:43 e 25:54).

Curiosamente, no final do espetáculo, houve um fator externo que aconteceu espontaneamente: a sirene de uma ambulância. Um feliz acaso que fez toda a diferença para a dramaturgia em si.(assistir minutos 51:00).

Para finalizar, a relação da personagem com o público, foi um desafio pois, jogar com o público é sempre uma surpresa. Porém, devo admitir, que essa insegurança é estimulante e me ajuda a gerar uma relação de cumplicidade. (assistir minutos 21:11; 34:55, 44:18 e 44:53).

Fatores que poderiam ser modificados:

A disposição do público na sala deveria ser modificada, pois como me movimento em diferentes ângulos, alguns estavam com uma visão privilegiada, e outros afetada.

Na presença do público tenho de melhorar o controle dos meu nervosismo através de uma boa respiração Na cena da sirene, poderia ser feita com maior respiração e com mais calma (15:15).

gostaria de ter uma melhor qualidade na gravação do vídeo

Na cena da oração, “São Benedito, São Jorge e São Onofre”, poderia melhorar o controle da intensidade vocal na execução da oração (minuto 18:00).

Na parte técnica da vocal, a projeção vocal foi positiva, mas em alguns momentos se confundiu com uma voz “gritada”, o que foge completamente dos meus objetivos. Talvez tenha sido uma falta de atenção minha, e também por me assistir poucas vezes em vídeos, e não ter o olhar externo nos ensaios com frequência. (assistir minuto 26:02).

Quanto ao susurro, poderia ser melhor trabalhado, pois tive dificuldade em ouvir na gravação, teria de ser uma articulação maior, aliada a uma projeção. (assistir minuto 43:00).

Principais movimentos de integração entre Corpo e Voz:

Minutos: 06:05 Esconde-esconde (Criação)

07:00 Abertura do Plexo (*Alfabeto*)

08:27 Borboleta procurando uma flor para pousar (*Alfabeto*)

10:00 Abrir totalmente os braços, as mãos procuram algo no chão (*Alfabeto*)

13:09 Tocar o céu (*Alfabeto*)

15:06 Grande cansaço (*Alfabeto*)

15:32 Sirene (Criação)

16:27 Pássaro quer voar (Criação)

16:48 Andar sem sair do lugar (*Alfabeto*)

17:55 Oração (Criação)

18:57 Exploração das amígdalas (Criação)

22:38 Injeção (Criação)

22:59 A grama reagindo ao vento (*Alfabeto*)

26:58 Transição Menina-Mulher (Criação)

32:20 Colher um nome (Criação)

32:50 Cabra-cega (Criação)

33:25 Nomes por todas as partes (Criação)

36:20 Nesta rua (Criação)

36:48 Transição Menina- Mulher (Criação)

40:27 Andar na água (*Alfabeto*)

41:07 Se banhar na água do rio (Criação)

Amígdalas

Priscila Braz dos Santos

41:30 Encontrar o fato antigo (Criação) 49:45 Punhal de prata (Criação)

5. Considerações Finais

A investigação apresentada teve como objetivo, com base nas teorias apresentadas, mostrar a eficácia de um método de integração entre corpo e voz, aplicado a um monólogo.

Foi um processo gratificante na experimentação do meu trabalho enquanto atriz, apesar das dificuldades encontradas:

- a experimentação de um método que por mim era desconhecido, e que fora explorado a partir de vídeos e livro, questão que se alterou ao participar do Workshop com Jorge Parente, dando maior credibilidade para a prática.
- Encenação e interpretação de um monólogo, sem o auxílio frequente de um olhar externo.
- Inicialmente, uma dificuldade com a duração dos ensaios e o fato de estar sempre sozinha na sala de ensaio.

O desafio foi cumprido na medida em que o método foi a base para a exploração e criação, e fez com que esta não fosse monótona.

A exploração se desenvolveu de forma positiva, e o objetivo de integrar o corpo e a voz foi alcançado na maior parte das cenas. Tenho a consciência de que a pesquisa não termina por aqui, há mais para descobrir, e sinto que devo investir mais nos estudos da fisiologia, para sustentar o pensamento da integração entre corpo e voz.

Referência Bibliográfica

- AGUILAR, M. M. G. (2008). *Princípios para o treinamento vocal do ator: vozes que chamam, perguntam e dialogam*. Escola de Comunicação e Artes, São Paulo.
- BERRY, C. (1973). *Voice and the actor*. New York :Wiley Publishing.
- CALADO, P.A. (2007). *Três perguntas sobre a formação do ator a Eugênio Barba*. São Paulo. Edição 01, ano 04. Recuperado em 21 Agosto , 2017, de <http://kinokaos.net/tfc/geral20071/pdf/alexandre.pdf>
- CAMPO, G., MOLIK, Z. (2012). *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik. O legado de Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda.
- DAMÁSIO, R.A. (1996). *O Erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GOMES, R. (2012.10.12) *Uma vida bem diferente – resenha da obra “Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowsky”*. Revista Brasileira de ESTUDOS DA PRESENÇA. p.304.
- GROTOWSKI, J. (n.d.) *Para um Teatro Pobre*. Editions L’Age d’Homme S.A.
- HENRIQUES, E.M.J.(2012) *Pedagogia Imagem-Voz: O Espaço Interior no Ensino Técnico do Canto*. Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto.

LINKLATER, K. (1979). *Freeing the natural Voice : Imagery and Art in the Practice of Voice and Language*. New York: Drama Publishers.

MAGALHÃES, M. (1996). *Voz e Relação Educativa*. Lisboa: Edições Afrontamento.

MARTINS, J. T. (2005). *Integração corpo-voz na arte do ator: considerações a partir de Eugenio Barba*. In J. Gubergain, *A voz em cena*. RJ: Revinter.

MONSALÚ, F. (2014). *O corpo híbrido do ator: do treinamento à organicidade para outras possibilidades da cena*. São Paulo: Giostri.

PEREIRA, T. E. (2015). *Práticas Lúdicas na Formação Vocal em Teatro*. São Paulo: HICITEC EDITORA.

SILVA, F. E. (2009). *A voz dentro da relação psíquico-orgânica: estudo sobre a influência das emoções na voz do ator*. FAP, Curitiba.

LISTA DE RECURSOS – Site /Vídeo/DVD

Artfilms, C. (2009, Junho 19) *Training at Grotowski's 'Laboratorium*. Recuperado em 04, Maio, 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=dRyLLTvs00c&t=29s>.

CAMPO, G. MOLIK, Z. (2012). *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik*. [DVD]. São Paulo: É Realizações.

MELO, L.(2015) *Alfabeto do Corpo*. Recuperado em 15,Dezembro,2016 de <https://www.youtube.com/watch?v=Fqm7o1-C224>

PARENTE, J. (2012). *Jorge Parente – Projeto com Lume Teatro (Formação Brasil)*. Recuperado em 20, Março, 2017 de <http://www.jorgeparente.com/conteudo/projectos.html#brasil>

TEATRE, O.(2009), *Vocal training at Odin Teatret*. Recuperado em 20,Março,2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=S97jHilz6lU&t=479s>

VIEIRA, E. (2013). *Entrevista Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais da unicamp)*. Recuperado em 02,Abril,2017 https://www.youtube.com/watch?v=dSxW7c7i0_0&t=577s

7. Anexos

Anexo 1 - Legenda Textual (Texto adaptado de *Valsa Nº6* de Nelson Rodrigues com todas as mudanças nas inflexões vocais).

Anexo 2 - Outros Olhares – Demonstração 24/03/2017

Anexo 3 -Fotos – Workshop com Jorge Parente

Anexo 4 – Cartaz – Amígdalas

Anexo 5 – Folha de Sala – Amígdalas

Anexo 6 – Fotos – Apresentação Pública 08/07/2017

Anexos em DVD

- Ensaio – Movimentos do *Alfabeto do Corpo* 09/02/2017

- Jorge Parente e o Ator Português António

- *Alfabeto do Corpo* – Jorge Parente

- Gravação Amígdalas 08/07/2017

Adaptação do texto *Valsa Nº 6* de Nelson Rodrigues, para o Projeto Final de Mestrado em Teatro

Amígdalas - Legenda textual

- Ações do Alfabeto do Corpo
- Acentuação
- Pausa lógica (SINTAXE)
- Pausa psicológica (SUBTEXTO)
- Luftpause (RESPIRAÇÃO)
- Ritmo da fala
- P ■ Voz produzida no palato
- G ■ Voz produzida na garganta
- N ■ Voz produzida no ~~palato~~ NARIZ
- Humor
- Intensidade

* Falta o início CRIADO

■ "ABERTURA DO PLENO

P ■ —Sônia!... Sônia!... Sônia!...
 Quem é Sônia?... E onde está Sônia?
 (rápido e medroso) Sônia está aqui! Já! Lem toda a parte!
 (recua) Sônia, sempre Sônia...
 (baixo) Um rosto me acompanha... É um vestido... É a roupa de baixo...
 (olha para todos os lados, e para a plateia, com meio riso) Roupa de baixo, sim.
 (com sofrimento) diáfana, inconsútil...
 O vestido que me persegue... De quem será, meu Deus?
 Mas eu não estou louca! Não! Evidente, natural!... Até, pelo contrário, sempre
 tive medo de gente doída!
 Na minha família — e graças a Deus — nunca houve um caso de loucura!
 (grito, exultante) Parente doído, não tenho!
 (sem exaltação, humilde e ingênua) Só não sei o que estou fazendo aqui...
 (olhando em torno) Nem sei que lugar é este.
 Tem gente me olhando!
 Meu Deus, por que existem tantos olhos no mundo? (sem transição, frívola e cordial)
 Depois eu me lembro de tudo o que fui, de tudo o que sou, (sem tom de palestra)
 Então, o Dr. Junqueira chamou mamãe e disse...
 (em aparte) No tempo de mamãe usava-se espartilho, rósio e de barbatana.
 (frívola) Mamãe está chorando! Papai, ao lado, nervosíssimo!

■ ANSIEDADE

■ BARBETA PROCURANDO UMA FLOR PARA POUSAR

■ SUSPENSE

■ INGENUIDADE

■ NERVOSISMO

■ "ABRIR TOTALMENTE OS BRAÇOS"

Definida e ao mesmo tempo descreditada

■ Confusão

■ medo

■ Espantânea

■ aflita

(1)

(novamente apavorada) Mas que foi que aconteceu, Graça?

(frívola) Dr. Junqueira disse! (imitação de velho) Desequilíbrio mental - he, he!

Desequilíbrio mental (murmura)

Dr. Junqueira: Desequilíbrio mental de quem? Não meu! (numa revolta)

Não quero ser a primeira doida da família! (furo)

Isso por que, Dr. Junqueira descobriu que eu estava doida! (incerta)

Quem Dr. Junqueira?

(para a platéia, bruscamente doce) Dr. Junqueira, posso médico, sabe? (transida)

Ele sempre me meteu medo, Dr. Junqueira!

(baixo, imitando um velho) Que idade você tem, he, he!

(pavor) Não, não!

(imitação de velho) 14 anos, já é?

(crispada) Não me toque!

(ressentida) Ele disse que eu estava doida porque comeci a ver coisas e ouvir vozes caminhando no ar -

(apontando) Via mãos, rostos e perolando no ar

Uma noite, foi até interessante. De repente, descobri na parede do meu quarto, um rosto sempre o mesmo. Um rosto que não saía dali.

(ri) Fui acordar mamãe. Mamãe, vem, mamãe!

(imitação materna) Mas que foi, minha filha? Você até assusta!

(riso, apontando) Ali, mamãe!

Ali, onde?

(irritação doentia) Será possível que a senhora não veja, oh mamãe!

Mas ela não via. Nada, nada... E então, mamãe se virou para mim. Sua vontade foi gritar. Por que não grita? (exasperação) Grite, mamãe, grite!

(bruscamente doce) Recupou, assim. (grita) Mamãe, aonde a senhora vai? Volte! Uma neblina, uma espécie de nuvem envolveu mamãe. Ela se debatia dentro da neblina!

(baixo) Eu sentia uma dor cravada na minha fronte!

(fazendo coro para si mesma) Chamem a Assistência!

Médico!

Assistência!

Dr. Junqueira!

Nossa Mãe!

Dr. Junqueira vem lá! Evêni! Evêni!

(ela própria) Grite!

(baixo) Meus gritos se espalharam por toda a parte. Meus gritos batiam nas paredes, nos móveis, como pássaros cegos.

(começa a correr, em círculo, como uma menina) Gente corre dentro de casa. (coro) Bacja! Bacja!

Mas pra que bacja?

"ANDAR SEM SAIR DO LUGAR"

Confusão

Velho com assado

Inconfiada

Assustada

Ruiva

Suspensão / confusão

Ironia por parte do velho

Assustante

"TOCAR O CÉU"

Saia fora

Surpresa

Suspense

Amorosa

afrita

inconfiada

Exasperação

Curioso desespero

comfirmada

VOAR

2

Efeito rápido | Tiro e queda.
 N ■ Agora, a doente vai dormir.
 (mãe, meliflua) Tomara, doutor! **DORME**
 (imitação de velho) Deus é grande, he, he, Deus é grande!
 (imita, agora, o pai,) Agora, ela vai ficar sozinha! Todo mundo pra fora do quarto! Já!
 (muda de tom) Sônia! **ASSUSTADA** **DESPERTA (como um sonho)**
 (angústia) O único nome de mulher, que eu guardei. Todos os outros desapareceram
 de minha vida.
 (evocativa) Sônia, um nome que eu acho bonito, quase branco...
 (numa revolta) Mas a mim, Sônia, não, não me engana!
 (olha espavorida, para todos os cantos) Sei que estás em casa, em algum lugar da casa. **NERVOSA**
 Talvez no meu próprio quarto...
 (Valsa n.º 6) Já sei! **SUPRESSA** **IRONIA**
 Aposto que o Dr. Junqueira é velho. Desses velhinhos camaradas, que põem colete.
 Usam pince-nez. (FRANCÊS)
 N ■ E tem asma! **VOZ PARA DENTRO (INSPIRADA)**
 (afável) Ah, e só trata de mulher, o diabo do velhinho! De mocinha, senhora ou
 menina! **RAIVA**
 (ri) No bonde, paga passagem para pequenas que ele nunca viu. Até menina de
 colégio, imaginem! **PERPLEXA**
 (novo tom)
 Saíram todos do quarto. Papai, já sabe... **PO DESENHA O BIGODE**
 De papai — engraçado — só me lembro do bigode. Bem, mamãe, chorando, coitada!
 Papai acabou tendo que ralar!
 G ■ Você está fazendo um carnaval! Um autêntico carnaval! Que diabo!
 (mãe, meu! lua) Mas é minha filha!
 G ■ Uma menina que tem uns modos tão bonitos! Dr. le afinal...
 N ■ (perna de pau) Caso sério!
 G ■ Como assim?
 O senhor até assusta!
 N ■ E o diabo!
 G ■ Está insinuando o quê?
 N ■ (perna de pau) Acho, isto é, quer-me parecer. Aliás posso estar enganado...
 G ■ E que mais?
 N ■ Foi a idade!
 G ■ Foi o quê?
 N ■ A idade!
 G ■ Cáspite! Vejam só! Essa que é bga! Dr. use de sinceridade! **IRONICO**
 (perna de pau) A menina tem 14 anos.
 G ■ (mãe) Quinze!
 N ■ (perna de pau) Ou quinze.

Desprende o sapato - calça - insinua uma valsa

(mãe, espreitada) Mas que é que tem? algum crime? Será que uma moça não pode ter 15 anos?

PERPLEXA

(pai) Continue, Dr.

(perna de pau) a passagem. A transição.

(mãe) Não entendi patavina!

(perna de pau)

Sua filha era menina. Transformou-se em mulher. (num crescendo caricatural) E houve o choque! O abalo!

(mãe) A idade! Acho que o senhor adivinhou, Dr. (Hela) Minha filha tem mudado muito! O senhor não faz uma ideia!

(Valsa n.º 6) Foi, sim! Um abalo muito grande. É por isso, que, às vezes, eu tenho certas esquisitices. Vejo certas coisas.

(dolorosa) Mudei tanto!

(subita euforia) Antes, eu era uma menina...

(corre pelo palco, trocando as pernas, como uma Orelha lobca) E me sentia feliz. Porém, agora...

(incerta) Que foi que mamãe disse?

(mãe) O que Paulo fez com minha filha, não se faz. (hora sofisticada) Não foi papel!

(atônita) Paulo... Meu Deus, Paulo! **INJURIADA**

(perna de pau) Esse desgosto também contribuiu! **JOGA O SAPATO**

(de novo, atônita) Desgosto, eu?

Mas eu não tive desgosto nenhum! A não ser, bobagem sem importância...

(novo tom) Tive, sim! Um desgosto, agora me lembro. Foi num domingo. Eu estava pronta para ir à missa, quando começou a chover.

(mãe, melíflua) Minha filha!

Eu.

(mãe) Você não pode ir com esse tempo! Ah, não! Tenha santíssima paciência, mas eu não deixo!

6 **↑** (choramingando) Então, eu vou cometer um pecado! O padre disse que não ir à missa é pecado! **EXALTADA**

(com dignidade dramática) Chovia, sim... E quando chove em cima das igrejas, os anjos escorrem pelas paredes! **CONFORMADA**

(frívolo) Esse foi o desgosto...

(incerta) Outro que eu me lembro... Não, só me lembro desse mesmo.

(sem transição, crispando-se) Se o Dr. Junqueira quisesse pagar a passagem do meu bonde, eu não deixaria!

(evocativa) Mas Paulo... É um doce nome. **DOCE / MEIGA** É poroso... Será meu primo? Ou quem sabe se namorado?

(baixa a cabeça, com pudor) Ou noivo?

(com medo) Não, não!

(meiga) Se eu tivesse namorado — ou noivo — ele estaria aqui, ^{mãos} de ~~antes~~ ^{das} mãos dadas comigo...

↑ (grita) Noiva eu? (interpele a plateia)
Mas de quem? ~~(dolorosa)~~
Digam! (interroga uma espectadora)
Eu tenho a face, as mãos, os olhos de uma noiva? **DESESPERO**

↑ (ajeita os cabelos) Há uma grinalda, em mim, que eu não vejo? Nos meus cabelos?
(maior desespero) Uma grinalda atormentando minha fronte?
(desespero contido) Mas, então, terei de ser noiva de alguém!
(riso) E se eu fosse noiva de ninguém?

~~(desesperada) Paulo e Sônia! Quero-me lembrar dos dois! E~~
(escandalizada) Oh, Dr. Junqueira pagando a passagem de uma menina de colégio!
~~(valsa n.º 6. Depois, breve trecho da Marcha Nupcial) Paulo é apenas um nome...~~
(ergue-se e faz um gesto como se fosse apanhar um nome no ar) um nome suspenso no ar, que eu poderia colher como se fosse um vó breve.
colhe o vó Mas um nome vazio, sem dono. **VENDAR OS OLHOS**
Me proteja, minha Santa Teresinha! **BRINCADEIRA: CABRA-CEGA**
(chora) Eu não me lembro de nada, a não ser de nomes...
~~(para si mesma)~~ Por isso, muitos têm medo de mim... E ninguém me contraria!
Porque estou num mundo... Sim, num mundo em que tudo que resta das pessoas são os nomes.
Por toda a parte. **VAI ATÉ O CHÃO**
~~(aponta em todas as direções)~~ Nomes, por todas as partes... **BRINCAR COM OS SONS E**
mesa... Se enfiam nos cabelos... **DESCER PELAS PERNAS DOS ROUPELOS**
(feroz) Eu esbarro neles, tropeço neles, meu Deus!
(e, de fato, parece esbarrar e tropeçar em nomes) Até quem sabe se...
~~(olha para os lados)~~ Talvez Paulo esteja, aqui, a meu lado. **APALPAR O CHÃO**
~~(selvagem) Rindo de...~~

↑ (incoerente) Não, Paulo, não!
(voluptuosa) Me abraçando! **BRINCANDO**
(simulação de abraço. Euforia) Ou beijando, quem sabe? **PONTA DOS PÉS**
Até me admira, Paulo, que você faça essa ideia de mim!
O quê? Eu? **NERVOSA**
Ah, você não me conhece!
Pois olhe: eu nunca fui à Quinta da Boa Vista. As outras iam, me convidavam, mas eu, que esperanças!
↑ (rancorosa) Não venha, Paulo!
(recua, arquejante) Longe de mim, maldito!
(grave e lenta) Seja quem for, eu te odeio! **MIMADA**

(avança para a plateia) Odejo a um Paulo que não conheço, que nunca vi. Mas... **CONFUSA**
(encara com um dos espectadores) Se eu não conheço Paulo, ele poderá ser um de
você? **sim!**... **sim?**
(cantando) Talvez um de vós seja Paulo...)

(com medo) Mas eu não vejo o vosso rosto... Nem o de ninguém aqui...
(grita) E cada um de vós?

* (percorre e examina, lade a face, cada um dos rostos da plateia) Tem certeza da
própria existência?

↑ (grita) Respondam! **AGRESSIVA**

(baixo, com um riso surdo, feliz e cruel) Ou são uma visão minha, vós e vossa cadeira?
(Valsa nº 6) Não!

(em desespero) Não quero mais esta música! Qualquer uma, menos esta! **AMEDRONTADA** **TO CANTA E**
(cantarola) Nesta rua, nesta rua, Tem um bosque, que se chama, que se chama **BRINCA**
Solidão Dentro dele, dentro dele, Mora um anjo, etc. etc. (diz o etc. etc. etc. e fala) **DE**
Vou tocar esta, que é mais bonita! **DESCONTADA** **ARRACHINHA**
(cantarola) Nesta rua, nesta rua.

~~(mas toca, contra a vontade, a Valsa nº 6) Não é isso!~~

(insiste no canto) Mora um anjo que... **AO MESMO TEMPO QUE BRINCA,**
~~(e o que sai do piano é, ainda, a Valsa)~~ Valsa amaldiçoada! **TRANSITA ENTRE MENINA E**
~~(com desespero)~~ Valsa que me faz sonhar com Paulo e Sônia! **MULHER**
~~(sonâmbulo)~~ Uma Sônia translúcida e um Paulo esgarçado! **DESENHA OS PERSONAGENS NO**
~~(abrindo o rosto e rindo)~~ Dr. Junqueira é doido pela Valsa nº 6! (dramatizando um **CHÃO**

N **■** velho Ah, toca a valsa, minha filha, pelo amor de Deus!
(sem transição) Aposto que Sônia anda por aí.
(doce) Mas, Paulo, eu me lembro de ti e de mim. E de mais nada! **DIÁLOGA COM OS PERSONAGENS**
Porém, duas pessoas não podem existir sem fatos. **NO CHÃO**
(num espanto feliz) Fatos! Sim, é isso! Isso mesmo!
(excitada, para a plateia) Fatos... Bem que eu sentia falta de uma coisa! Era deles, dos
fatos!

(frenética) Que aconteceu entre nós, Paulo? (Deve ter acontecido alguma coisa! /
(súplice) Que fizeste, Paulo? **Beijou**
(com enleio e volúpia) Me beijaste? foi querido? **IRÔNICA**
↑ (feroz) Ou me traste? **Traiu?**
(cultivando a hipótese) E quem sabe se com Sônia?
(já no piano dá violento acorde) Só não queria que fosse com Sônia!
A mulher a quem beijaste, ainda ficou de boca entreaberta... Eu vi pelo espelho! **Ludol**
(incerta) Mas quem foi, Paulo, quem foi?
↑ (num grito selvagem) Sônia! Beijaste Sônia! **FURIOSA TO TRANSIÇÃO PARA UM RISO**
~~(corre ao piano, toca, apaixonadamente, a Valsa nº 6, ao mesmo tempo que soluça de~~
~~rosto para a plateia)~~ FIM DO PRIMEIRO ATO

SEGUNDO ATO

(A MENINA FAZ A SUA ENCANTADA VIAGEM AO PASSADO. É, AGORA, UMA MENINA EM PLENO JOGO INFANTIL.)

↑ Bento que o bento, o fradel! ||
↑ Fradel! ||
↑ Na boca do forno! || "LANÇAR"
↑ Forno! ||
↑ Virai um bôlo! "BRINCADEIRA POPULAR BRASILEIRA"
↑ Bôlo! ||
Faremos tudo o que sei mestre mandar? ||
~~(Valsa nº 6)~~ Eu estava tocando a Valsa, a pedido de alguém,
(para a platéia) Foi, não foi?
Então, esse alguém vejo devagarinho, pelas costas... ||
~~(golpe no piano)~~ E que mais, meu Deus? que mais? "CONFUSA"
~~(freme)~~ Não havia mais ninguém na sala, só nós dois... ||
~~(golpe no piano)~~ Mas então eu tive um mau pressentimento. Parei de to... A pessoa
pediu: ||
N ■ ↑ CONTINUE! CONTINUE! "AGRESSIVO"
N ■ ↑ ~~(toca e para)~~ Gritava: MAIS! MAIS! MAIS! SEMPRE MAIS!
~~(toca e para)~~
E depois... ||
~~(para a platéia)~~ Que aconteceu depois? ||
~~(espantada)~~ As lembranças chegam a mim aos pedaços. Ainda agora, eu era
menina. "BRINCA DE AMARELINHA (MACACA)"
(muda-se em menina. Corre, pelo palco, trocando as pernas) Onde está a Margarida,
olô, olô, olô? "ANDAR NA ÁGUA"
~~(põe-se de joelhos para espiar as águas de imaginário rio)~~ Vejo restos de memória,
bojando num rio. "NÃO USAR O FIGURINO COMO O BALANCEAR DAS ÁGUAS"
~~(aponta o chão)~~ Num rio que talvez não exista...
✓ (ri, feliz) Passam na corrente gestos e fatos.
~~(apanha na água invisível, com as pontas dos dedos, algo que teoricamente goteja)~~ Eis
um fato antigo. ↑
~~(aponta para o ar)~~ Vejo também pedaços de mim mesma por toda parte... "Deslumbramento"

(numa revolta) Meu Deus, como gra mesmo o meu rosto, meus cabelos, cada uma de
minhas feições?
(para uma espectadora) Minha senhora, esqueci meu rosto em algum lugar. **APAVORADA**
(feroz) Mas eu não saio daqui, antes de saber quem sou e como sou. (ensala um
retorno à infância)
↑ Onde está a Margarida... **=D BRINCA DE AMARELINHA**
(estaca, insiste) Onde está a Margarida,
Olé,
(estaca novamente) Acho que sou menina!
(incerta) Não, não...
~~(chega à boca de cena)~~ Olé, Oh, Olá... Acho que sou mulher...
~~(atitude) fumando numa piteira de âmbar...~~
N ■ (num crescendo de angústia) Oy, então, uma senhora gorda que sofre dos rins, do
ligado e se queixa de azia! **IRÔNICA**
(muda de tom) Senhora, existem ou existiram espelhos?
Ou, então, ^{consegue} conheceis a água translúcida de um rio? **MISTERIOSA**
Um rio, sim, onde meu rosto possa deitar-se entre águas?
~~(corre ao piano)~~ Essa música, estão ouvindo?
~~(Valsa n.º 6)~~ Era a paixão de Sônia!
A música que Sônia tocava muito!
(dando um acorde selvagem) Mas eu não odeio Paulo!
(outro golpe) Eu disse que odiava? **CONTRADITÓRIA**
↑ Mas, não, nunca!
Tudo não passou de um mal-entendido!
(irresponsável) Pois se até gosto muito dele!
Tenho verdadeira adoração!
(coro escandalizado) Adoração como?
Ora, essa!
Depois do que ele fez! **CHATEADA**
Beijou putral!
Eu bem!
(selvagem) Odeio, sim, mas Sônia!
↑ Tudo, em Sônia, não presta! juro! **RAIVA**
(corre à boca de cena) Até eu soube de um caso... Não sei se alguém me contou ou se
eu mesma vi. **CÍNICA**
↑ (feroz) Eu mesma vi!
Com estes olhos que a terra há de comer!
~~(coro ávido)~~ Viu, é?
Conta!
Ah, conta! **MENTIROSA**
~~(tons diferentes e caricaturais de súplica)~~ Mas olha que é segredo!
(cria-se um suspense com a plateia)

BRINCADEIRA DO TELEFONE ESTRAGADO COM A PLATEIA

(intencionalmente lenta) Pois Sônia...

(frívola) ...tem um caso...

(deixa cair a bomba) COM UM HOMEM CASADO! FOFOQUEIRA

(pausa) Que tal? (cochichos scandalizados)

O quê?

E Sônia?

Virgem! SONSA

Nossa Mãe!

Que blasfêmia!

(confirmando, feroz) Pois é, homem casado! Casadinho! E está direito? Claro que não, evidente, onde já se viu, essa é muito boa!

(vaidosa) Eu, não, Deus me livre! Homem casado, comigo, está morto, enterrado! DESAPONTAMENTO

(súbita angústia) Oh, Paulo!

(incoerente) Além disso, eu não acharia bonito homem casado! ESPONTÂNEA

Homem casado não é bonito.

(com involuntária doçura) Nem tem lábios meigos de beijar. INOCENTE

(incerta) Nem sombreado azul de barba!

(veemente) Eu preferia morrer!

(solene) Jamais homem casado roçou meu corpo com a fimbria de um desejo!

(transfigurando-se em mãe de família) Mas por que Sônia não namora menino da sua

idade? Não natural, não é mesmo?

(sardônica) Ah, não! Que esperança!

(cruel) Prefere o marido de alguém! INTRIGA

(informativa) Tem horror de rapaz hoje!

(com desprezo) Só pensa e sonha...

(vela o rosto, com pudor) com homem feito!

(sem transição, começa a pular amarelinha) Interessante! IRONIA

(evocativa) Até outro dia. Outro dia, é modo de dizer... Há coisa de um ano... (ri, feliz)

...Sônia ainda brincava de amarelinha.

(corta o riso) Pois eu só gosto de namorado da minha idade. =D BRINCA DE AMARELINHA

~~Ou pouco mais velho, só.~~

6 ■ ↑ ALGUÉM GRITOU? → CORRE DO PÚBLICO PARA AS JANELAS

Não.

↑ Gritou, sim! Foi, não foi? Um grito! DESPERO

(apavorada) Um grito parecido com um que eu conheço! Mas não pode ser!

(medo ainda) Foi coincidência.

(incerta) Engraçado, tão parecido com o meu próprio grito.

(imitação de cochicho de comadre) Que foi? Que foi?

Uma moça.

Mataram uma moça. INFORMATIVA

↑ Grito? ||

↑ Uma moça. ||

↑ Novinha. ||

↑ ~~(bruxa) Não é a primeira que morre. ||~~

↑ (lenta) Um homem casado matou! ||

↑ (espanto e euforia) Casado? ||

↑ Marido de outra mulher? || **JULGAMENTO**

(coro) Casado, sim! ||

Não civil e não religioso. ||

Com filhos. ||

Tinha uma mulher muito legal. ||

(bruxa) Dizem que... ||

↑ ~~(corre, desesperada, em círculo) Dizem o quê? Quero saber o que dizem! Preciso saber! ||~~ **ATÔNITA**

(cochicho) Parece que a vítima... ||

↑ (grita) Vítima, não! O nome! quero o nome! ||

(chega à boca de cena, apela para a plateia) Alguém sabe o nome? quem sabe, diga, pelo amor de Deus! Eu não quero nada demais, apenas o nome! || **DESESPERADA**

(chorando) E o que é um nome? ||

(novo tom) Pois dizem que a vítima estava tocando uma música... ||

(mais cochicho) Então, o assassino veio, devagarinho... pelas costas... ||

(ávida) Que mais? Pelo amor de Deus, que mais? ||

(sinistramente) Não havia mais ninguém na sala. ||

Só os dois. ||

Os dois, sim. ||

~~A vítima ia ao seu primeiro baile... Tinha um vestido branco, de lantejoulas prateadas, véu nos ombros... E parece que teve um mau pressentimento, porque...~~

(gritando) Continue! ||

(baixo) Porque parou a música... ||

Sei, sei! ||

Então, o assassino pediu... ||

↑ ~~(corre para o piano) Mais, mais! ||~~ **EXAUSTA**

↑ ~~(valsa nº 6) Sempre mais! ||~~

↑ ~~(novo trecho) Sempre, sempre! ||~~

↑ ~~(frenesi) Mais forte! ||~~

~~(o piano quase vem abaixo) E a vítima continuava. Não ia parar nunca! Então...~~

~~(pauca. Deixa o piano) O assassino mergulhou o punhal de prata nas costas da moça! ||~~ **GRITO**

↑ Mesmo ferida, a vítima quis continuar tocando ~~(dois acordes ainda)~~ **SOFRIMENTO**

↑ Gritou? ||

Gritou. ||

Sei. ||

(golpe no teclado) Quando apareceu gente, Sônia já estava morta. ||

(grita) SÔNIA! || **ATÔNITA**

(baixo) Sônia? disseram Sônia? ||

(cochicho) Sônia, sim, como não? ||

~~Aquele menina~~

~~Uma que tocava muito bem~~

~~E sabia francês~~

~~Natural~~

~~Estudou nos melhores colégios (meu lua)~~

~~Incapaz de matar uma mosca!~~

~~(tranquila e cruel) Morreu. Enfim, morreu. Mas eu não estou satisfeita. Nada satisfeita. Pelo contrário...~~

~~(olha para os lados) Seu enterro deve ter sido muito bonito.~~

~~E ela própria também, porque as mortas são uma simpatia.~~

~~(solicada) Digo isso, porque manda a boa educação.~~

~~(extensivamente hipócrita) Uma virgem morta entre flamas.~~

Viram o assassino? || **DESESPERO**

Quem? ||

O assassino! ||

Que coisa!

Completamente gaga! ||

Médico instruído! || **ÍRONIA E SARCASMO**

Competente! ||

~~(comentário caricatural) Os velhos hoje em dia são os piores! (chamando os outros)~~

Vamos espionar? ||

~~(cruel) Está ali, deitada a menina que iludia a todos! || **MELANCOLIA | PENA | PAZ**~~

FIM DO SEGUNDO E ÚLTIMO ATO

Anexo 2 – Outros Olhares – Demonstração 24/03/2017





Anexo 3 - Fotos do Workshop com Jorge Parente

17 a 21 de Abril de 2017







“18 anos a procurar e a explorar o « alfabeto do corpo » proposto por Zygmunt Molik; uma prática exigente, a todos níveis: físico, psíquico, social, e enquanto forma de vida. 18 anos a cantar e a dizer palavras dos poetas e autores dramáticos; 18 anos de pesquisa sobre o canto, a palavra e as suas sonoridades, sobre a relação da voz com o espaço e com os outros; sobre a respiração, os ritmos, a temporalidade... Todas estas vivências inscrevem-se na consciência do meu corpo e fizeram-me descobrir que a minha via é O CAMINHO DA VOZ. A voz humana é ao mesmo tempo ADN e impressão digital, a filiação que mais nos identifica; ela é o fio que nos religa ao passado, para compreendermos o nosso presente e sonharmos o nosso futuro. “

Jorge Parente



Amígdalas

Espectáculo de Projeto Final
de Mestrado em Teatro - ESMAE
Priscila Ioli

08/07/2017 — 19:00h — sala preta — ESMAE

RESERVAS: 937 424 794 priscila_braz@yahoo.com.br ENTRADA LIVRE

ESMAE ESCOLA SUPERIOR
DE MÚSICA, ARTES
E ESPECTÁCULO

P. PORTO

Amígdalas

Montagem de Priscila Ioli
do Museu do Teatro - ESMAE
Priscila Ioli

08 DE JULHO DE 2017

DIRETTE Priscila Ioli

COORDENAÇÃO Maria Luiza França

COORDENAÇÃO Patrícia Isabel Franco

Amígdalas surge da adaptação da trupe portuguesa brasileira Vozes N.º 3 de Nelson Rodrigues. Em uma realidade fantástica, Sônia vive da memória da sua infância, vive e revive fatos que podem ou não ser verdade, transitando entre a infância e a fase em que se torna mulher. A procura de si própria, enquanto revive diferentes momentos, Sônia reencontra cada personagem que passou por sua vida.

Nelson Rodrigues brinca com um espaço que oscila entre a realidade e a ficção, entre a vida e a morte. Eu brinco com a personagem, encaro sua infância, paranoias e traço também da minha própria memória infantil, aquilo que me afoga, que me fazas cópulas, assim como as brincadeiras e a criança que vivo.

É na descoberta das suas próprias amígdalas que a personagem encontra o seu poder, distanciando-se cada vez mais do seu ser inocente.



A personagem surge de uma necessidade existencial, enquanto atua, ela absorve a vida e o corpo, absorve as práticas gerais da vida. Sua vida corporal, física e emocional, do corpo de *Erynn's Walk*, que adquire um corpo de movimento que se transforma em uma dança, a dança que se transforma em movimento, a transformação e a vida, liberando a energia criativa para a criação física.

Caso da vida de que o *SOLO* é a cultura, expressa pela minha voz, sendo assim, dentro a estrutura dessa dramaturgia, além de revelar a essência do ator, e a forma como ele recria a sociedade.

Ao fazer este trabalho, imporia a mim mesma um desafio como atriz, por nunca ter passado por essa experiência, por pensar que é desafio o momento, e por querer criar algo que me modifique enquanto artista. ■

FICHA ARTÍSTICA

ENCENAÇÃO E INTERPRETAÇÃO

Priscila Ioli

CELESTIA: Beatriz Alcantara e

Isabel Santiago

DESIGN GRÁFICO: Beatriz Alcantara

DESIGN DE LUZ: Alex Cardeais

ESMAE ESCOLA MUNICIPAL DE ARTE E CULTURA

P. PORTO

Anexo 6 – Fotos – Apresentação Pública

Amígdalas 08/07/2017



“Não admito que homem nenhum veja as minhas amígdalas”



Sónia – Cena da Sirene



Sónia – A Perda da Ingenuidade

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
TEATRO
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Título do trabalho
Nome completo do aluno

